

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav filosofie a religionistiky

Bakalářská práce

Matyáš Míka

Subjekt vypadávající ze situace

Subject falling out of a situation

Praha 2021

Vedoucí práce: prof. Miroslav Petříček, Dr.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 28. prosince 2020

Matyáš Míka

Klíčová slova

Michel Foucault, Jan Císař, subjekt, situace, sebeutváření, komunikace, svoboda, askeze, hra

Key words

Michel Foucault, Jan Císař, subject, situation, self-creation, communication, freedom, asceticism, game

Abstrakt

Tato práce vedle sebe staví pozdní myšlení Michela Foucaulta týkající se problematiky subjektu a uvažování Jana Císaře o divadle jako komunikaci. Jejím cílem je nastínit možnost chápání individuální péče o sebe jako propedeutiky ke komunikaci s druhými skrze vlastní jednání. Po přiblížení pozic obou autorů následuje analýza situace subjektu a jeho jednání z pozice Foucaultovy etiky a skrze událostní charakter divadelní komunikace. Protože Foucaultovo a Císařovo myšlení neplyne přirozeně v jednotnou teatrologicko-filosofickou koncepci, představuje závěrečná kapitola možné řešení sporných otázek překročením rámce obou probíraných koncepcí za pomoci raných textů Friedricha Nietzscheho a dialogického jednání Ivana Vyskočila.

Abstract

This work juxtaposes Michel Foucault's late thought on the issue of the subject and Jan Císař's thought on theatre as communication. Its objective is to outline the possibility to understand individual self-care as propaedeutics to the communication with others through one's own act. What follows after explaining the positions of both authors, is an analysis of the subject's situation and the subject's act from the position of Foucault's ethics and through the event nature of theatrical communication. Since Foucault's and Císař's thought does not naturally result in an integrated teatrological/philosophical concept, the final chapter presents a possible solution of the controversial issues consisting in going beyond the two concepts discussed with the help of Friedrich Nietzsche's early texts and of Ivan Vyskočil's dialogue acting.

Obsah

1. Úvod	6
2. Metoda praxe a srozumitelná tvořivost	8
2.1. Foucaultova historie přítomnosti	8
2.1.1. Od šílenství k etice	9
2.1.2 Svoboda žádostivce	11
2.1.2.1. Estetika existence.....	13
2.2. Císařův člověk v komunikaci	14
2.2.1. Divadelní prostor	15
2.2.2. Amatérismus jako zdroj.....	17
3. Situace jednajícího subjektu	19
3.1. Otázka druhých	19
3.2. Skutečnost recipovaná a interpretovaná	21
3.2.1. Svět.....	21
3.2.2. Divadelní situace	22
3.2.3. Recepce jako interpretace.....	23
3.3. Sebeutváření na principu hry	24
3.3.1. Divadelní jednání a hra.....	25
3.3.2. Hra a etika	26
3.3.3. Askeze jako cesta k sobě	28
4. Absolutní prchavost ducha hudby.....	30
4.1. Tvoření skutečnosti neuchopitelností skutečnosti	30
4.2. Subjekt vypadávající ze situace	31
5. Závěr.....	33
6. Seznam informačních zdrojů.....	36

1. Úvod

Tato práce si klade za cíl položit otázku po povaze člověka jako jednající bytosti, a to skrze dva korespondující pohledy. Na jedné straně skrze vývoj sledování subjektu, který nám prostředkuje dílo Michela Foucaulta, především pak období tzv. etického obratu, kdy se jasně ukazuje, že obecným tématem Foucaultova výzkumu není a nikdy nebyla moc, nýbrž právě subjekt.¹ Na straně druhé skrze fenomén divadla jako specifického a zcela fundamentálního způsobu lidské komunikace. Primární oporou v tomto ohledu bude myšlení Jana Císaře.

Úvaha povede přes zpřítomnění dvou momentů. Okamžiku, kdy si je člověk vědom sebe sama jako subjektu vlastního jednání, a momentu, kdy herec vstupuje na parket (respektive divák na parket pohledně)². První z nich se rovná počátku filosofie, druhý počátku divadla. Důležitou roli v obou případech hraje askeze jako dobrovolné, vědomé sebeomezení.

Hlavní intencí této práce je pojmut stav lidského života jako principiálně nestálý a zároveň sebezachycující fenomén, poukázat na to, že veškerá recepce je zároveň tvořící interpretací. Jinými slovy, že skutečnou půdou filosofie je dvoudomý prostor „jeviště-hlediště“, v němž současně reflektuje a utváří, a ze kterého může vystoupit jen zbavena své nejvlastnější povahy hledání.

U prvního z autorů se zaměřím na tu polohu Foucaultova myšlení, kdy se dostává k analýze subjektu na příkladu „dějin žádostivce“, která ho přivádí k otázce po podobách forem vztahů k sobě samému, skrze něž se jedinec ustavuje a chápe jako subjekt sexuality. Moment, kdy subjekt nahlédne nesamozřejmost vlastního bytí ve světě, začne tuto svou situaci problematizovat a na základě toho sebe sama omezovat a přetvářet, se v mnohém podobá pomyslnému vstupu herce na jeviště (pohledu diváka na jeviště). Při zkoumání divadelního procesu bude třeba zaměřit se na okamžik, kdy divadelní jednání vzniká a proniká do skutečnosti. Vzájemný dialog Císařovy analýzy amatérského herectví a fenoménu divadla a Foucaultovy analýzy subjektu bude veden skrze pojem hry. Divadelní hra jako specifický komunikační vstup do skutečnosti je základním kamenem vztahu mezi tvůrcem a recipientem. Hra v pojetí Jana Císaře znamená čin vkládající do nových (divadelních) podmínek, skrze postavu, kterou nejsem já sám, to, co je mi jako jedinečné lidské bytosti vlastní. Hra má svou zásadní roli i na poli Foucaultova myšlení, neboť jsou to právě hry pravdy ve vztahu jedince k němu samému, které se stávají stěžejním pro možné uchopení neustále unikajícího pojmu lidského subjektu.

Vzhledem k rozpolcenosti, v níž se ocitá člověk stojící v situaci a zároveň reflektující na vlastní bytí v této situaci, bych práci rád vedl skrze dvě hlavní linie. V první se budu věnovat charakteristice situace. Stavům neproblematizovaného a problematizovaného bytí ve světě. V druhé části pak navážu sledováním jednání problematizujícího subjektu, který skrze askezi dospívá ke hře, v níž činností reformuluje sebe sama ve světě a pro svět. Úvodní kapitola bude

¹ DREYFUS, Hubert L., Paul RABINOW a Michel FOUCAULT. Michel Foucault: za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky. Praha: Herrmann a synové, 2010, s. 313.

² V rámci této práce nechávám stranou otázku po fenomenálním počátku divadla a pokládám za něj jak vstup herce na jeviště, tak pohled diváka na jeviště.

věnována stručnému nastínění pozic obou autorů. V závěru práce bych se rád věnoval rozvinutí úvahy o principech péče o sebe a divadla jako komunikace. Budu vycházet z Nietzscheho dionýsko-apollinské analýzy řecké tragédie a umění vůbec a nulového bodu divadelního jednání, jak jej lze spatřovat v metodě dialogického jednání Ivana Vyskočila. Tyto v mnohém nesmiřitelné náhledy pojí silná tenze, která u Nietzscheho vede od filosofie směrem k divadlu, u Vyskočila naopak od divadla k filosofii. Věřím, že nám tak umožní vyjít za hranice Foucaultova i Císařova myšlení a pokusit se rozumět divadlu filosoficky a filosofii divadelně.

2. Metoda praxe a srozumitelná tvořivost

Pro uchopení povahy Foucaultova myšlení má nenahraditelný význam vývoj jeho metody v konfrontaci s praxí výzkumu. V první fázi bude naznačena cesta metody vedoucí od zájmu o vědění přes moc až po subjekt. Následně bude dán prostor metodické změně, která proběhla v souvislosti s tzv. etickým obratem v období druhého dílu *Dějiny sexuality*.

Jan Císař chápe divadlo primárně skrze jeho mediální funkci. Nejprve bude proto naznačena povaha divadla jako komunikačního systému. Následovat bude vzhled do problematiky amatérského herectví jako (i díky apriorně událostnímu charakteru amatérských vystoupení) ryze divadelní promluvy, v níž herec nastupuje výchovu k tvořivosti, které musí být specifickým způsobem rozuměno.

2.1. Foucaultova historie přítomnosti

Foucaultova práce je od počátku provázena nárazy metodických diskontinuit, což lze vnímat jako exemplární případ podporující základní principy jeho filosofického myšlení. Metoda myšlení se vyosí ve chvíli, kdy je postavena před skutečnost jiného, jí v současné podobě nesrozumitelného. V korespondenci s náhledem H. L. Dreyfuse a P. Rainbowa v úvodu ke studii *Michel Foucault: Za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky* lze říci, že vývoj Foucaultovy metody je odrazem proměny strategie zkoumání lidských bytostí. Změna strategie doprovází zkušenost hranice ve vypovídání o člověku, kterou lze překonat jen strategií novou resp. modifikovanou. Zásadním poznatkem, na který je kladen důraz ve vztahu ke strukturalismu a hermeneutice, které Foucaultovo myšlení v tomto směru překonává, je skutečnost, že se Foucaultova metoda brání zachycení současné situace v její obecné formulaci, protože právě taková formulace slouží současnosti k ospravedlnění jí samotné.³ Tato zdrženlivost v ustavení danosti, ve vyřčení soudu, je paradoxně pilířem, který podpírá Foucaultovo systematické zkoumání a který umožňuje pružnost a bezbolestnou transformaci jeho metody tváří tvář nesrozumitelnému.

V úvodu své práce *Subjekt a moc* Foucault podotýká, že jeho cílem je „*vypracovat historii různých způsobů, jimiž jsou v naší kultuře lidské bytosti přetvářeny v subjekty*.“⁴ Tuto intenci lze v souladu s náhledem na myšlení, který v kontextu reflexe Foucaultovy práce zastává Gilles Deleuze, chápat jako snahu myslet minulost proti přítomnosti ve prospěch času, který má teprve přijít. Tato historie přítomnosti, kterou myšlení vykonává samo na sobě, tkví v tom, že myšlení myslí svou vlastní historii (minulost), aby se osvobodilo od toho, co myslí (přítomnost) a mohlo myslet jinak (budoucnost).⁵ Hledání způsobů přetváření člověka v subjekt vedlo Foucaulta v jeho historických analýzách od zaujetí o vědění přes moc až po subjekt. Každý tento tematický posun dal vzniknout nové ose Foucaultovy metody, resp. v metodě současné

³ DREYFUS, Hubert L., Paul RABINOW a Michel FOUCAULT. Michel Foucault: za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky. s. 20-26.

⁴ Tamtéž, s. 312.

⁵ DELEUZE, Gilles. Foucault. Vyd. 2. Praha: Herrmann a synové, 2003, s. 171-172.

objevil rovinu sice po celou dobu imanentně přítomnou nicméně dosud netematizovanou. Jde tedy o posuny nezavrhující předchozí práci, ale spíše o nalézání nové dimenze metody současné.

Paralelní vysvětlení své dlouhodobé intence k filosofické práci nabízí Foucault v úvodu k druhému dílu *Dějiny sexuality*, který platí za shrnující manifest jeho cesty k nové metodě. Nejvíce ze všeho mu jde „o pokus objasnit některé momenty, které by mohly posloužit dějinám pravdy. Dějinám, které by nebyly dějinami něčeho, co může být pravdivé v poznatcích, nýbrž analýzou ‚her pravdy‘, her pravdy a nepravdy, jejichž prostřednictvím se bytí dějinně ustavuje jako zkušenost, to jest jako to, co může a musí být myšleno.“⁶ Takto se ukazuje, že Foucaultovou snahou je na jedné straně hledání způsobů utváření lidských bytostí v subjekty, na straně druhé hledání historických momentů, které ustavují způsoby, jakými mohou a musí být věci myšleny. V první definici jde tedy o lidské uchopování sebe sama, v druhé o reflexi světa⁷ jako vnějšku.

Ačkoliv je tato dvojí snaha zpětně nahlédnutelná napříč celým Foucaultovým dílem, teprve v jeho pozdní fázi je možná její etická formulace, která má svůj zásadní význam pro samotnou povahu člověka jako specifickým způsobem myslící, a proto svobodné bytosti.

2.1.1. Od šílenství k etice

Za počátek Foucaultových úvah můžeme označit období *Dějiny šílenství*. V nich se táže po „nulovém bodu, kdy je šílenství ještě nediferencovanou zkušeností, ještě nerozdělenou zkušeností rozdělení.“⁸ Foucault upozorňuje na nutnost překročit stav monologu rozumu o šílenství a sestoupit na hlubší, ještě nerozdělenou půdu skutečnosti rozdílného, na předstupeň mocenské hry, v níž se jedna ze stran chystá nikoliv z hlediska neochvějné pravdy, nýbrž gesta, oddělit sebe samu od druhé. Již v tomto období, kdy se šílenství ukazuje jako heterotopie rozumného, se manifestuje jedno z hlavních Foucaultových témat, totiž zkušenost cizího. Tři období metodických proměn měla však teprve přijít.

V prvním období vedla Foucaulta analýza pokroku poznání až k otázce po formách diskurzivní praxe, které uspořádávají vědění. Od sledování vývoje her pravdy, které v empirických vědách 17. a 18. století určovaly, co je možné a nutné považovat za pravdu, dospěl tedy k otázce po tom, jaké principy v praxi diskurzu umožňují strukturaci vědění. Této problematice se věnují díla *Zrození kliniky*, *Slova a věci*, *Archeologie vědění* či *Řád diskurzu*. V druhém období vedla analýza fenoménů moci až k otázce po otevřených strategiích a technikách uvažování, které uspořádávají výkon moci. Šlo tedy o sledování vývoje her pravdy v souvislosti mocenských

⁶ FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality II*. Praha: Hermann a synové, 2003, s. 13.

⁷ Pojmem svět v kontextu Foucaultovy filosofie rozumím zde i dále vše, co může být uchopeno jako jiné ode mě samého. Tím nechci naznačit, že by Foucault vedl striktní čáru mezi světem a člověkem, vnějškem a vnitřkem. Ohniskem jeho zájmu jsou naopak oblasti dosud nerozlišené mezi takové dichotomie. Přesto má pojem světa své opodstatnění, chápeme-li jej jako soubor vztahů, v nichž jsme zapleteni a skrze něž si můžeme porozumět. V kontextu našeho tématu se toto pojmové odlišení zdá být užitečné.

⁸ FOUCAULT, Michel. *Dějiny šílenství v době osvícenství: hledání historických kořenů pojmu duševní choroby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1994, s. 3.

vztahů v kontextu proměny západních trestních systémů, které vedlo k otázce po mnohačetných vztazích a mocensko-myšlenkových strukturách, které uspořádávají výkon moci. Tomuto tématu je věnována studie *Nietzsche, genealogie, historie*, dílo *Dohlížet a trestat* a první díl *Dějiny sexuality*. Analýza takto chápaného subjektu zaklíněného v otevřených strategiích strukturujících mocenský rámec vedla k otázce po formě a vztahu k sobě samému, skrze nějž se jedinec chápe jako subjekt.⁹ Tento poslední posun tedy vedl ke studiu her pravdy a moci ve vztahu k sebek porozumění jedince na příkladu dějin žádostivce v období antiky zpracovaného v druhém a třetím dílu *Dějiny sexuality* i v řadě přednášek a rozhovorů vyřčených v posledním období Foucaultovy filosofické práce.

Dlouhá a ne snadno uchopitelná cesta od vědění k moci po sobě zanechala dva základní metodické nástroje, kterých se mohl Foucault chopit při analýze vztahu k sobě, skrze nějž se jedinec ustavuje jako subjekt. Jsou jimi archeologie a genealogie.

Foucault sám vymezuje svůj archeologický popis v několika bodech: „*Archeologie se snaží definovat nikoli myšlenky, reprezentace, obrazy, témata, představy, které se skrývají, nebo manifestují v diskurzech, nýbrž samotné tyto diskursy. (...) Archeologie se nesnaží nelézt souvislý a nepozorovatelný přechod, který tiše spojuje diskursy s tím, co je předchází, co je obklopuje a co po nich následuje. (...) Archeologie definuje typy a pravidla diskursivních praktik, které jdou napříč individuálními díly, které je někdy zcela řídí a vládnou jim do té míry, že jim nic neunikne. (...) Archeologie se konečně nesnaží rekonstruovat, co si mohli lidé myslet, chtít, zakoušet, o co usilovali, po čem toužili přesně v té chvíli, kdy jimi byl diskurs vysloven.*“¹⁰ Archeologie stojí v opozici k tradičnímu způsobu archivářské práce. Nepojímá dějiny jako koherentní, lineární jednotu sestávající ze zaznamenaných událostí, které určují, co je hodno zapamatování, vnímá je naopak jako shluk diskontinuit. Namísto memorování monumentu skrze partikulární dějinné dokumenty (hodnocené kritériem pravdy a korelace s celkem monumentu) zachycuje archeologie různé diskursy jako historické proudy vědění procházející napříč vědními obory či historickými dokumenty.

V návaznosti na Nietzscheho pojem genealogie načrtává Foucault v textu *Nietzsche, genealogie, historie* hlavní principy své genealogické analýzy. „*Skutečná historie se odlišuje od historie historiků v tom, že se neopírá o žádnou konstantu: nic v člověku – dokonce nic v jeho těle – není dostatečně stálé, aby umožnilo pochopit jiné lidi a rozpoznat se v nich. Jde o to systematicky zlomit všechno to, oč se opíráme, abychom se obraceli do historie a uchopovali ji v její totalitě, všechno to, co ji umožňuje znovu narysovat jako trpělivý, nepřetržitý vývoj. (...) Je tomu tak proto, že věda zde není k tomu, aby chápala, ale aby rozhodovala.*“¹¹ Genealogický popis se staví proti veškerému hledání původů, vysmívá se domělému nahlížení neměnné pravdy a nahlíží vznik toho, co je dnes pevné, z hlediska odchylek a chybných, anomálních rozhodnutí a principů praxe, které měly za účinek vznik toho, co se z dnešního pohledu zdá být samozřejmé, nezpochybnitelné.

Specifické spojení archeologie a genealogie je příznačné pro období tzv. etického obratu. „*Jakmile archeologie začne sloužit genealogii, nabývá odlišné funkce, než měla ve*

⁹ FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality II*. s. 12-13.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. Archeologie vědění. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 210-212.

¹¹ FOUCAULT, Michel. Diskurs; Autor ; Genealogie : tři studie. Praha: Svoboda, 1994, s. 85-86.

*Foucaultových dřívějších dílech. (...) Genealog zpětně hledá systém, jehož částečné přisvojení je současné s počátky kulturních podmínek, jimž se snaží porozumět. Archeolog chce odkrýt a vyložit právě tento primární systém v jeho integritě.*¹² Ve stručnosti to znamená, že archeologie dodává dějinám etických problematizací, k nimž se Foucaultova práce v pozdní fázi obrací, dějinný materiál (dokument o skutečnosti problematizace nahlížený jako monument) a genealogie uvnitř tohoto materiálu hledá zcela jedinečné principy lidského problematizování sebe sama. Takto se v *Dějínách sexuality II* materiál antické problematizace sexuální aktivity zkoumá na základě zacházení se sebou samým.¹³

V tuto chvíli je vhodné vložit drobnou poznámku týkající se pojmu etiky, který získává v kontextu myšlení Michela Foucaulta ne zcela tradiční konotace. Foucault nad etikou neuvažuje primárně jako nad systémem, skrze nějž se jedinec, či vymezená skupina vztahuje k vnějšku. Etika je pro něj spíše záležitostí individuální, je otázkou vztahu k sobě samému, v němž ústřední roli hraje svoboda. Jak vyplývá z Faubionova článku *Foucault's Ontology and Epistemology of Ethics*, nepanuje nad Foucaultovým pojmem svobody i přes jeho význačné postavení jasný konsensus, přesto lze tvrdit, že je svoboda jako možnost jiného základním principem, který se prolíná napříč jeho dílem. Foucaultův provokativní výrok z rozhovoru *The Ethics of the Concern for Self as a Practice of Freedom*, v němž tvrdí, že z hlediska antiky otrok nemá etiku, lze tedy vyložit tím způsobem, že otrok je vyloučen z jediné prerekvizity etické praxe, z možnosti jiného vztahu k sobě samému a k ostatním a z tohoto hlediska je vyloučen ze sféry etiky.¹⁴ Do jisté míry lze tedy mluvit o podmíněnosti teoretizující, protože skutečná situace antického otroka nám zůstává uzavřena.

2.1.2 Svoboda žádostivce

Na otázku, kam bude jeho práce směřovat po sepsání *Dějin sexuality*, opovídá Foucault: „*Budu se zabývat vlastním já!*“¹⁵ Z důvodu jeho náhlého úmrtí se tento časový horizont již nenaplnil, nicméně k problému současného lidského vztahování se k sobě samému směřuje i celá historicko-filosofická analýza *Dějin sexuality*.

Co je vlastně jádrem toho, co Foucaulta pohání ke studiu antické sexuality? Jaký poměr mají starověké způsoby vztahu k tělesnosti vůči našemu současnému vztahu k nám samým? Foucaultův etický obrat je spjat s objevem toho, že nad subjektivací člověka nebdl výhradně struktury vědění a moci, ale že je zde ještě jiný princip, který se prvně vyjevil právě na genealogii řecké etiky. „*Překvapuje mě, že v řecké etice se lidé zabývali svým morálním postojem, svou etikou, svými vztahy k sobě navzájem a k ostatním mnohem více než náboženskými problémy. (...) Tato morálka se nevztahovala k žádnému sociálnímu a*

¹² DREYFUS, Hubert L., Paul RABINOW a Michel FOUCAULT. Michel Foucault: za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky. s. 376.

¹³ FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality II*. s. 20.

¹⁴ FALZON, Christopher, Timothy O'LEARY a Jana SAWICKI. A companion to Foucault. Malden Mass.: Wiley-Blackwell, 2013, s. 495.

¹⁵ DREYFUS, Hubert L., Paul RABINOW a Michel FOUCAULT. Michel Foucault: za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky. s. 340.

*institucionálnímu, a více či méně ani k žádnému legálnímu systému.*¹⁶ Oblast svobody jako místo, kde začíná lidská problematizace vztahu k sobě, je tak polem, které mělo svou platnost jak v dobách antické problematizace sexuality, tak v době dnešní. Právě tam, kde nedochází k restrikcím z vnějšku, přichází ke slovu pohyb samorestrikce, askeze, péče o sebe. „*For what is ethics, if not the practice of freedom, the conscious practice of freedom?*”¹⁷ Středem problematizace se tak stává prázdný prostor, ve kterém člověk vědomě jedná ze své svobody k jejímu naplnění pro sebe sama.

Výše naznačená metoda problematizace, která se opírá o Foucaultovy předchozí nástroje archeologie a genealogie je tak problematizací problematizace. Zaměřuje se na momenty, kdy subjekt (byť vždy zapletený v mocenských vztazích a rozličných hrách pravdy) skrze svou svobodu nahlíží vlastní situaci, kterou problematizuje a skrze problematizaci přetváří sebe sama. „*Problematizaci ovšem neprovádí pouze lidé v dobách, o nichž pojednávají Foucaultovy knihy, nýbrž i on sám ve své přítomnosti. Jak tvrdí, problematizovat je třeba stále dál, abychom se vyhnuli situaci, kdy se myšlení spokojí pouze s jedinou podobou problematizace, na kterou se pak bude snažit najít konečnou a vyčerpávající odpověď.*”¹⁸ Jde tedy o problematizování kořenů dějinných problematizací, v nichž se lidé nahlédli jako subjekty svého jednání a které mají svůj dosah až do dnešních časů, exemplárním případem je pro Foucaulta právě problematizace, v níž si člověk porozuměl jako subjektu vlastní touhy, a to je také příčinou jeho sledování dějin žádostivce.

Pro úplnost zachycení Foucaultova průzkumu etiky je třeba naznačit cestu jeho analýzy antické morálky. Veškerá morálka má stránku kodexů (v nichž nedochází v běhu dějin k příliš razantním proměnám) a stránku forem subjektivace. Kodexy chování jsou souhrnem příkazů, zatímco formy subjektivace jsou spíše způsoby, jakými se jedinec kodexem řídí.¹⁹ A právě technika vztahování se ke kodexu skrze skutečnost leží ve středu Foucaultova zájmu. Možnosti utváření jedince v rámci morálního kodexu jsou rozvrženy do čtyř aspektů. 1. Určení etické podstaty: etická podstata je materiálem v nás samých, který skrze své jednání přetváříme. Jde tedy o to, co v sobě se snaží člověk ovlivnit ve vztahu k příkazu. V případě příkazu věrnosti může být etickou podstatou např. potlačení touhy po jiné ženě, nebo hlubší rozvíjení stávajícího vztahu s manželkou. 2. Způsob podrobení: kodexu se lze podřizovat z různých příčin. Způsob lidského podřízení se kodexu je instancí, k němuž odkazujeme nutnost svého podřízení se. Zůstaneme-li u příkazu věrnosti, lze se mu podřizovat např. proto, že chci být dobrým příkladem ostatním, či proto, že jej vnímám jako zákon Boží zjevený v Písmu. 3. Podoby vypracování v podobě etického úsilí: jde o proces (formu asketismu), který aplikujeme na sebe sama, abychom dosáhli podřízení se kodexu a proměny v subjekt svého jednání. Dostát příkazu věrnosti lze např. trvalou sebekázní a sebevýchovou, či náhlým zřeknutím se ostatních styků. 4. Teleologie mravního subjektu: účel širšího plánu, který subjekt sleduje z důvodu vlastního sebeutváření skrze podřízenost kodexu. Příkaz věrnosti není jen

¹⁶ DREYFUS, Hubert L., Paul RABINOW a Michel FOUCAULT. Michel Foucault: za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky. s. 340.

¹⁷ FOUCAULT, Michel, Ethics: Subjectivity and Truth. New York: The New Press, 1997, s. 284.

¹⁸ HLADKÝ, Vojtěch. Změnit sám sebe: duchovní cvičení Pierra Hadota, péče o sebe Michela Foucaulta a péče o duši Jana Patočky. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 74.

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality II.* s. 44.

disparátním souhrnem aktů věrnosti, ale může vést k odvratu od světských záležitostí, k očištění či klidu duše.²⁰

Skrze zmíněné principy dochází tedy subjekt k problematizaci a péči o sebe sama a právě problematizace těchto dějinných problematizací a v posledku problematizace našich současných problematizací sebe sama je jádrem možnosti svobody a trvalým nárokem, který na nás Foucaultova práce klade.

2.1.2.1. Estetika existence

Na otázky, jakými subjekty bychom měli být a jak bychom si měli vládnout, jejichž položení je sice otázkou etiky, ale odpověď náleží v prvním případě ose vědění, v případě druhém ose moci, si v každém období lidé odpovídali různými způsoby. Foucault naznačuje možnost cesty současné péče o sebe v inspiraci antickou estetikou existence.

Tou je míněna základní forma řeckého způsobu vztahování se k sobě samému jakožto k jedinečnému uměleckému dílu. Foucault v rozhovoru *O genealogii etiky* zdůrazňuje, že řecký způsob chápání sebe sama byl nedogmatický. Skrze estetiku existence tvořím sám sebe s vědomím toho, že má cesta není ani jediná možná, ani nutná, natož nejlepší. Její hodnota spočívá v tom, že je má vlastní a že za sebou zanechám svůj život jakožto umělecké dílo.²¹ Někteří autoři podotýkají, že důrazu, který Foucault klade na estetiku existence vzhledem k naší současnosti chybí jasné kritérium. Rainbow a Dreyfus v práci *Za hranice Foucaultova myšlení* poznamenávají, že jeho „*preference etiky, která je estetikou existence i s jejími riziky, je nakonec interpretací, kterou je třeba posuzovat na základě toho, jak rezonuje s jinými mysliteli a aktéry.*“²² Davidson dále k tomuto tématu podotýká, že ač Foucault správně zdůrazňuje antickou péči o sebe, která je předstupněm vzniku filosofie, není radno ji zaměňovat s estetizací, která umenšuje svět do velikosti já. Tato péče naopak rozšiřuje já nad sebe sama až ke kosmickému vědomí. Tento přílišný důraz kladený na estetiku existence má mít sice za následek ladné přecházení z antického do moderního já, zanedbává však propast mezi duší a estetickým já.²³

V tomto ohledu jsme svědky analogického problému, kterého se záhy dotkneme v otázce inersubjektivit Foucaultovy etiky. Zdá se totiž, že jednoznačná preference určitého způsobu péče o sebe (která má navíc konkrétní odraz v minulosti) stojí v protikladu k důrazu, který ve svých pracích Foucault klade na potřebu neustálé problematizace sebe sama. Věřím, že tento rozpor je zavádějící, protože Foucault si je ve svých analýzách vědom vlastní časoprostorovosti. Nepromlouvá do amorfního prostoru dějin lidstva, ale do své současnosti, jejíž osy vědění, moci i etiky jsou rozehrány konkrétním a neopakovatelným způsobem a uvnitř

²⁰ FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality II.* s. 37-40.

²¹ FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku.* Vyd. 2. V Praze: Herrmann, 2003, s. 276.

²² DREYFUS, Hubert L., PAUL RABINOW a MICHEL FOUCAULT. *Michel Foucault: za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky.* s. 388.

²³ GUTTING, Gary. *The Cambridge Companion to Foucault.* 2nd ed. New York: Cambridge University Press, 2006, s. 137.

kterého stojí on sám jakožto subjekt. Apel na potřebu problematizace plyne z jejího vztahu ke svobodě a k možnosti péče o sebe, zatímco preference estetiky existence je již konkrétní formou péče o sebe. Pokud nám analýzy dějinných problematizací sebe sama mají říct něco obecně platného, pak je to skutečnost, že svoboda vzniká v prázdném prostoru lidské činnosti, která není svázána direktivou moci (resp. dominance), či vědění. A pokud s tímto vědomím Foucault akcentuje ve své současnosti principy, které Řekové aplikovali v péči o sebe, znamená to, že činí sám svobodný čin a přihlašuje se k osobitému stylu života, který nezaštiťuje obecnou platností, ale skrze nějž buduje svůj vlastní život jako umělecké dílo.

2.2. Císařův člověk v komunikaci

Oproti Foucaultově radikálně novému, dráždivě odlišnému a mnohoznačnému způsobu uvažování lze u Císařových analýz mluvit spíše o schopnosti integrace a širokého sjednocujícího záběru. Císařovo uvažování o divadle je hlubokým teatrologicko-filosofickým dialogem s celou (nejen) českou teatrologickou tradicí Otakarem Zichem počínaje a Marshalllem McLuhanem, či Erikou Fischer-Lichte konče. Jeho práce je současně intenzivně opírána o vlastní divadelní zkušenost.

*„Snažil jsem se vždycky pochopit a pojmenovat principy a postupy, skrze něž se [divadlo] dobírá své komunikace s divákem.“*²⁴ řekl v roce 2016 Jan Císař v rozhovoru pro Divadelní noviny. V souladu se svým dlouhodobým zájmem vnímá medialitu divadla jako jeho zcela základní princip, který stojí u počátků naší kultury a zároveň za všemi mediálními formami a technikami přenosů informací současnosti.²⁵ V souladu s náhledem Oscara Brocketta hovoří Císař o tom, že divadlo v době svého vzniku koexistovalo s rituálem. Nechme stranou otázky po skutečném historickém období vzniku divadla, vhodnějším se zdá být uchopit problém vzniku divadla a rituálu jako odpověď na obdobnou společenskou situovanost subjektu, kdy týčků prvků v rámci téhož společenství člověk používá k odlišným funkcím. V případě rituálu byl touto funkcí vztah k božstvu, zatímco performanční aktivity divadla sloužily jako názorné předvádění „čehosi“ prostřednictvím hry lidí, kteří *„vstupovali do světa fantazie, v němž skrze ni Já vytváří alternativní svět.“*²⁶

Divadlo tak není pouhou uměleckou formou. Otakar Zich, z jehož definice (a myšlení o divadle vůbec) Císař vychází, vymezuje dramatické dílo jako to, *„co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení.“*²⁷ Od takto vymezeného divadla vede cesta skrze pojetí Iva Osolsobě, který pojímá dramatické dílo jako komunikaci komunikací o komunikaci²⁸, čímž jej vřazuje pod širší genus proximum, než je umělecké dílo – je jím zpráva, sdělení či komunikace. V souladu

²⁴ HULEC, Vladimír a Císař, Jan. Dnes o všem pochybuji – velký rozhovor s prof. Janem Císařem. Divadelní noviny [online], [cit. 20.11.2020] Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/dnes-o-vsem-pochybuji-velky-rozhovor-s-prof-janem-cisarem>

²⁵ CÍSAŘ, Jan. Člověk v situaci. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016, s. 14.

²⁶ Tamtéž, s. 51.

²⁷ ZICH, Otakar a Ivo OSOLSOBĚ. Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie. 2. (v Panorámě 1.) vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 13.

²⁸ ZÁVODSKÝ, Artur, ed. Otázky divadla a filmu: Theatralia et cinematographica. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970, s. 15.

s oběma autory pak Císař podává vlastní definici: „*Divadlo je (...) komunikační systém svého druhu a jeho bytí a fungování závisí na schopnosti navazovat komunikaci s percipienty, příjemci – to jest diváky.*“²⁹ Je třeba upozornit, že Císařova definice je až příliš ukotvená v strukturálně semiotickém pohledu, který s Otakarem Zichem přinesl do českého prostředí tehdy revoluční myšlenku nahlížet a interpretovat divadlo z pozice diváka. V kontextu této práce budeme pracovat s širším porozuměním divadla jako setkání, události komunikace, kterou nahlížíme zevnitř, a jak se později ukáže, není tento pohled vzdálený ani Janu Císaři. Diváctví tak není odděleno od principů divadla, divák nestojí vně divadla, ale je jeho nezbytnou a integrální součástí. V souladu s tím by revidovaná verze Císařovy definice zněla asi takto: Divadlo je komunikační systém svého druhu a jeho bytí a fungování závisí na schopnosti zprostředkovat komunikaci mezi jevištěm a hledištěm, mezi herci a diváky. Taková definice reviduje předchozí náhled tím, že ustavuje rovnost funkcí potřebných pro vznik divadla.

Doposud byl akcentován mediální charakter divadla jako formy komunikace. Je tomu tak proto, že člověk v divadle je primárně člověkem v komunikaci. Podobně zásadní otázka ale zní, jaké jsou podmínky vstupu do tohoto typu komunikace. Je jím na jedné straně specifický ráz struktury divadelního prostoru, na straně druhé způsob, jakým účastníci do této struktury vstupují. Tento druhý aspekt je u Jana Císaře silně spjat s pojmem amatérského herectví.

2.2.1. Divadelní prostor

Divadelním prostorem zde není míněna budova, ani členění konkrétního prostoru, jde spíše o základní strukturální funkci podmiňující vznik divadelní komunikace. V uvažování o divadelním prostoru půjde jednak o zdůvodnění primárního postavení divadelní komunikace oproti jiným uměleckým formám na základě její materiálové podstaty, dále o popis samotné struktury komunikačního přenosu divadla skrze pojmy jeviště a hlediště.

Veškeré techniky a technologie komunikace mají svůj specifický materiál. Tento materiál je látkou, skrze niž je možné porozumět a sdělovat. Ačkoliv divadlo využívá rozličné materiály, s nimiž pracují především jiné umělecké formy – zvuk, literatura, výtvarná složka – byl by omyl považovat proto divadelní umění oproti umění hudebnímu, literárnímu, či výtvarnému, za nehomogenní. Homogenita divadla „*spočívá v tom, že divadlo může pracovat s materiály, jež jsou absolutním originálem, který se do divadla – přesněji řečeno: na jeviště – dostal takřikajíc ,ze života‘ a jako v tom životě vypadá.*“³⁰ Skutečným materiálem divadla se tak stává to, co Císař nazývá originálem, fyzický předmět vytržený ze svého místa v realitě a přesazený do reality divadelní komunikace. Takto vyplývá na povrch zdvojení, které utváří substanci jazyka divadla. Je jím jednota znaků a originálů. Tímto zdvojením se rozumí skutečnost, že v divadle (na rozdíl od jakéhokoliv jiného typu komunikace) jsme vystaveni vnímání originálů, které se k okolnímu světu vztahují nezprostředkovaně, takřikajíc v měřítku 1 ku 1, přičemž nejsignifikantněji je tato skutečnost patrná v případech přítomnosti člověka na scéně. Císař nevnímá dvojjednost znaku a originálu na jevišti jako něco deficientního, naopak jde o

²⁹ CÍSAŘ, Jan. Člověk v situaci. s. 127.

³⁰ Tamtéž, s. 23.

základní podmínku možnosti divadelní komunikace. „*Svou formulací o časoprostorovém soubytí jsem chtěl říci, že obojí nemůže bez druhého být, že obojí je trvale a propojeně při vnímání divadla přítomné.*“³¹ To samozřejmě neznamená, že by byl vztah znaku a originálu nějak pevně schematicky zachytitelný a ustavitelný pro veškerou divadelní zkušenost. V závislosti na typu divadelního představení i na divácké zkušenosti a naladěnosti se míra chápání věci na jevišti jako znaku, či originálu vychyluje tu na jednu, tu na druhou stranu, nicméně princip, dle kterého, řečeno s Foucaultem, ani jeden z náhledů nemá trvalou dominanci nad druhým a kdy se jeden náhled může v okamžiku přetransformovat v náhled druhý, zůstává v divadelní komunikaci přítomný.

Od vztahu originálu a znaku se lze odrazit i při popisu topologie divadla. Ta je strukturována na základě toho, že z jednoho místa je třeba promluvat, z druhého rozumět. Tradičně jsou pro tato místa vžity termíny jeviště a hlediště. Jeviště sdílí s hledištěm i s veškerým mimodivadelním prostorem svou skutečnost, na rozdíl od nich však propůjčuje sebe sama prostoru scény, která stojí mimo realitu. Zdá se, že vznik toho prostoru je odvislý od nevyčteného konsensu mezi hercem a divákem. „*Je to pravidlo a dohoda o tom, že jeviště je svou trojrozměrností skutečné, ale že je zároveň nepravou scénou a může představovat, zastupovat jakýkoliv jiný prostor.*“³² V podobném duchu hovoří Foucault o divadle jako o heterotopii, která umísťuje vedle sebe, či přes sebe několik míst, která jsou vzájemně neslučitelná.³³ Nyní se nabízí krátká odbočka k metodologickému přístupu Jana Císaře ve vztahu k pojmům znaku a originálu, respektive jeviště a hlediště.

Jaroslav Etlík ve své studii *Divadlo jako zakoušení* kriticky zhodnocuje Císařův teatrologický přístup k divadlu jako výlučně strukturálně-sémiotický pohled s kořeny v myšlení Otakara Zicha. Tato (jak podotýká) zcela legitimní větev české teatrologie má však mít problém jak s uchopením originálu herce na jevišti, tak i s ontologickým základem divadla (kterým se rozumí setkání lidských bytostí). Jádrem tohoto problému tkví v tom, že noetický přístup strukturálně-sémiotickému pohledu vlastní akcentuje tu stránku divadla, „*kde je pro nás důležitější sdělování či vnímání sdělovaného než samotný proces sdílení.*“³⁴ Proces sdílení naopak náleží ontologickému základu divadla, ve kterém jde především o „*setkání lidí s lidmi v jednom místě a ve stejném čase.*“³⁵ I skrze důraz na amatérské herectví se však v rámci této práce Císařův náhled ukazuje jako sice vycházející z noetické tradice české teatrologie, ale právě s ohledem na primární a nezczitelný ontologický základ divadla jako komunikace, tuto tradici překračující a směřující k chápání divadelního aktu jako setkání, události, kdy se za specifických podmínek potkává člověk s člověkem. Dokladem toho, že se Císař nezastavuje u divadla jako prostředku sdělování, jsou jeho slova, „*že divadlo jako médium není jen pouhý zprostředkující článek mezi tvůrci a divákem, ale je už svou osobitou podobou, tím, že je právě*

³¹ CÍSAŘ, Jan. Člověk v situaci. s. 32.

³² Tamtéž, s. 53.

³³ FOUCAULT, Michel. Myšlení vnějšku. s. 80.

³⁴ ETLÍK, Jaroslav: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). Divadelní revue, 10, 1999, č.1. s. 22.

³⁵ Tamtéž, s. 23.

*divadlem a ničím jiným, jedinečnou zprávou o skutečnosti, skrze niž poznáváme život i sebe v něm.*³⁶

2.2.2. Amatéřismus jako zdroj

Jak vyplývá z výše řečeného, základní materiálovou podstatou divadla je přirozená autosémantická matérie originálu, který je skrze divadlo vytržen ze svého běžného určení a přesazen do situace divadelní. Tímto originálem par excellence je originál lidského těla. *„Budeme považovat lidské tělo se všemi atributy, které charakterizují bytost zvanou homo sapiens sapiens za přirozený přírodní materiál divadla.*³⁷

Důvod, proč se materiál těla amatérského herce zdá být vhodnější, než tělesný materiál profesionála, tkví ve společenské funkci amatérství. Amatérstvím se označuje činnost překračující rámec profese, zaměstnání, respektive směřující jiným směrem. Každá činnost tohoto druhu je projevem tvořivosti, kterou Císař definuje jako *„schopnost člověka jistým způsobem aktivně přetvářet skutečnost kolem sebe, pronikat k ní, poznávat ji a osvojovat si ji.*³⁸ Amatérský herec (a amatéřismus vůbec) má tedy tu přednost, že nemusí mířit mimo rámec takto definované tvořivosti například do sféry zisku. Zároveň je alespoň na teoretické rovině uchráněn rutinní zkušenosti s divadlem. Císař je zde v souladu s Barthesovým pojmem amatéra: *„není to žádný hrdina (tvorby, performance), graciózně (a zadarmo) se zabydluje v signifikantu: v bezprostředně definitivní matérii,*³⁹ kterou je v našem případě tělo a hra komunikace. Možnost amatérského herectví je nepodmíněná (nevyžaduje řemeslo, ani talent), jediným kritériem je onen tvořivý vztah ke světu. *„Amatérské herectví nutně vyžaduje schopnost dávat do jakékoliv divadelní činnosti maximum sebe sama, své osobnosti jako výrazu tvořivého vztahu ke světu, jako projevu aktivní vůle zmocňovat se skutečnosti, v níž žijeme.*⁴⁰ Jednotu hereckého sdělení tvoří prvky osobností, prvky zdivadelnění a prvky proměnlivosti, přičemž je v jejich výčtu naznačena i hierarchie, s kterou je k nim třeba přistupovat. Ve stručnosti to znamená nejprve se za žádných okolností nesnažit potlačit sám sebe (nenechat se strhnout konvenčními způsoby divadelního sdělování). V druhé fázi vstupovat do nového typu skutečnosti, a tedy muset být proměněn vzhledem k tomu, v čem jsem (nezůstat zakuklen v konvenci vlastního názoru a jednání, ale tvořit sám sebe podél své momentální divadelní reality). To znamená nakonec zobrazit jako někdo jiný v jiné (divadelní) skutečnosti a jejím prostřednictvím svůj vztah ke skutečnosti. Amatérské herectví jako fenomén stojí a padá s osobností člověka jako originálu v herecké situaci a jedinou intencí přípravy k amatérskému herectví je snaha o udržení tvořivosti spjaté s originalitou člověka-herce. Takto je tedy amatérský herec – člověka projevujícího svůj osobní tvořivý vztah ke světu, který se skrze medialitu divadla snaží být srozumitelný. Tím se již dostáváme k diváctví jako k druhému pólu divadelní komunikace.

³⁶ CÍSAŘ, Jan. Člověk v situaci. s. 128.

³⁷ Tamtéž, s. 45.

³⁸ CÍSAŘ, Jan. Nástin metodiky amatérského herectví. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1982, s. 9.

³⁹ Roland Barthes o Rolandu Barthesovi. Přeložil Josef FULKA. Praha: Fra, 2015, s. 63.

⁴⁰ CÍSAŘ, Jan. Nástin metodiky amatérského herectví. s. 11.

Protože Jan Císař o povaze diváka hovoří jen výjimečně, ačkoliv analýza (amatérského) diváka i nutnost jeho tělesnosti zaslouží bezesporu podobný prostor, jako je tomu v případě amatérského herce, je třeba i v tomto bodě jeho pohled překročit a rozšířit. Zatímco u herce je zdůrazněn jeho vztah k němu samotnému, u diváka jde spíše o povahu recepce ve vztahu k výše zmíněné dichotomii znak-originál, resp. nepravost-skutečnost. Pro možnost fungování divadla jako komunikace je „*bezpodmínečně nutné brát v úvahu divákův přístup k ambivalenci ,skutečnosti a nepravosti', již jsme poznali už ve vztahu jeviště-scéna a již v sobě nese každý ,přirozený materiál', jenž je na jevišti.*“⁴¹ Nabízí se otázka, zda diváctví není v jistém smyslu pro vznik divadla primární. Kde totiž vzít kritérium, podle kterého lze určit, kde končí skutečnost a začíná nepravost? Zdá se, že objektivní kritérium skutečně určit nelze, otázka pro „trvalého diváka“, který na celý svůj život pohlíží např. jako na způsob imerzivního divadelního představení by však zněla: s kým sdílíš a kdo sděluje? V případě absentujícího partnera-herce se zdá být možnost odpovědi na tuto otázku poněkud mysteriózní. Abychom se nezapletli do podobných otázek po možnostech a hranicích komunikace a mediality divadla, zdá se být užitečné považovat herectví i diváctví za pouhé funkce divadelní komunikace, které nejsou pevně spjaty s konkrétními lidmi uvnitř divadelní komunikace, za funkce plynoucí z mezilidského komunikačního konsensu.

Divadlo v tomto pojetí tedy nevyžaduje pevné a trvalé dělení prostoru na jeviště a hlediště, ani dělení lidí na diváky a herce, potřebuje pouze časoprostor, v němž dochází k setkání lidské tělesnosti, která dokáže naplnit funkci herectví i diváctví. Amatérský aspekt jak v oblasti herectví, tak i diváctví má za následek plné propadnutí divadlu, slouží jako teoretické očištění všech mimodivadelních účelů, s kterými se lze v rámci skutečných divadelních produkcí setkat.

⁴¹ CÍSAŘ, Jan. Člověk v situaci. s. 63.

3. Situace jednajícího subjektu

Stojí před námi na jedné straně fenomén divadla jako primární model komunikace, na straně druhé fenomén subjektu utvářejícího a pečujícího o sebe sama v oblasti svobody. Z hlediska divadla se nám otevírá situace jako komplexní prostředí, do něhož účastník komunikace vstupuje skrze jednání. Subjekt pohybující se v oblasti etiky je zasazen do světa, v němž pečuje o sebe sama. V následujících kapitolách půjde o snahu problematizovat problematizaci sebe sama, jíž je vystaven účastník divadelního dění v její nejpůvodnější formě, kdy ještě dichotomie herec-divák, jeviště-hlediště nejsou pevně ustaveny. Povede nás snaha o heterotopologii fenoménu divadla, ve které se ukazuje, že člověk v nerozlišené struktuře divadelní komunikace je zasazen do stejně svobodné sféry jako subjekt problematizující sebe sama v oblastech stojících mimo restriktci a vědění. Heterotopie jsou „*mimo všechna místa, a to i přesto, že někdy bývá možné jejich umístění ve skutečnosti lokalizovat.*“⁴² Jejich specifický charakter vyplývá z toho, že „*mají tu zvláštní vlastnost, že zauímají vztah ke všem ostatním místům, a to takový, že zpochybňují, neutralizují, nebo převracejí soubor vztahů, které označují, zrcadlí nebo reflektují.*“⁴³ Tento zrcadlící, o realitě vypovídající a přesto z jejího rámce unikající princip je jádrem divadla. Divadlo „*je vždycky nejprve názorné a konkrétní,*“ tato názornost a konkrétnost se projevuje volbou témat a prostředků, „*kteřé jsou bytostně naší současností, naší skutečností, naší zkušeností.*“⁴⁴

V rámci této kapitoly provedeme analýzu podél Foucaultova a Císařova myšlení, přičemž budeme rozvíjet oba náhledy odděleně, ale s naznačením souvztažnosti, která vede za hranici jednotlivých hledisek a bude rozvíjena v kapitole následující.

3.1. Otázka druhých

Hlavním úskalím takto nastoleného tématu je zdánlivě nepřekonatelná hranice mezi Císařovou komunikační (a tedy mezilidskou) funkcí divadla, která je zároveň její základní charakteristikou, a Foucaultovou v jádru individualistickou povahou etiky jako péče o sebe. Otázka zní, zda pro Foucaulta existuje komunikační (intersubjektivní) aspekt utváření sebe sama. Jako mnohé otázky týkající se Foucaultova pojmu etiky je i tato obestřena nejistotami a spory. Martin Beck Matušík ve svém eseji *Moc a identita* (v níž staví proti sobě Foucaultovu postmoderní etiku a Habermasovu modernistickou komunikační etiku) naznačuje, že Foucaultova teoretická práce je v přímém rozporu s jeho společenskou angažovaností, protože princip jeho genealogií nerozlišuje mezi dobrým a špatným užíváním moci, a uniká obecně platným soudům, které by jedinec mohl uplatnit. „*Jak může Foucault rozlišit mezi vlastním postojem kritika bezpráví a, například, skupinou bílých rasistů v Jižní Africe, kteří*

⁴² FOUCAULT, Michel. Myšlení vnějšku. s. 76.

⁴³ Tamtéž, s. 75.

⁴⁴ CÍSAŘ, Jan a František ŠTĚPÁNEK. Základy činoherního režie. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2000, s. 89.

*poukazují na to, že jejich menšina bojuje za svá občanská práva proti černošské většině?*⁴⁵ Kritika z této pozice se však zdá být irelevantní, protože se mýlí s Foucaultovým pojmem etiky a na místo osobní péče o sebe skrze jednání staví nutnost obecných pravd jako kritéria naší pravdy. Jiný pohled nabízí Michael Gardiner v práci *Foucault, ethics and dialogue*. Gardiner poznamenává, že Foucaultovo dráždivé a atraktivní myšlení z období etického obratu postrádá důkladnější probrání otázky druhých, která by podle jeho názoru mohla dodat etické teorii životaschopnosti. Za tímto účelem volí Gardiner konfrontaci Foucaultových myšlenek s ruským myslitelem Mikhailem Bakhtinem, který intersubjektivní vztahy považuje za ontologicky primární.⁴⁶ Gardiner vidí životaschopnost v explicitně vyřčeném stanovisku, v pevném bodu etiky, kterému se však Foucault brání.

Pro nahlédnutí Foucaultova stanoviska se nebudeme držet zdánlivých rozporů mezi jeho dílem a společenskou angažovaností, ani se nenecháme svést potřebami jasných a radikálních závěrů, které může vzbuzovat fakt, že v těchto problémech Foucault zůstává „zcela záměrně neurčitý, až to u čtenáře vyvolává zklamání.“⁴⁷ Pokusíme se naopak v jejich střetu nalézt odpověď na vztah etiky, jedince a druhých. Foucaultovou alternativou k pevným etickým zásadám na bázi kodexu je „přísné, rozvážné experimentální stanovisko.“⁴⁸ Zároveň však etikou v rámci rozhovoru *Politika a etika* označuje vymezení postoje, který je tak silný, že musí být vnímatelný jako fakt, nikoliv bezbřehou relativizaci hodnot. Komunikace ve foucaultovském smyslu s ohledem na etiku znamená metodu jednání na způsob mocenských vztahů. „Výkon moci spočívá v řízení těch, kteří se řídí (*conduire des conduites*), a v uspořádání možného.“⁴⁹ Je způsobem jednání, jímž na sebe působí partneři. Jejich silou je svobodný agonismus umožňující převrat moci. Protikladem komunikace je pak dominance, která z živého přelévání tvoří pevný mechanismus. Péče o sebe pramení ze svobody a svobodu také šíří. Tak také Foucault v rozhovoru *The Ethics of the Concern for Self as a Practice of Freedom* tvrdí, že postulát morálky spočívá v tom, že ten, kdo uplatňuje řádným způsobem péči o sebe, bude schopen řídit sám sebe ve vztahu k ostatním a pro ostatní.⁵⁰ Z hlediska etiky je tedy ontologicky primární individuální péče o sebe, která však implikuje jednání, které nikdy nestojí mimo sféru mocenských vztahů a paradoxně tak plodí otevřeně individualizované etické (a tedy nedominantní) formy starosti o druhé, které v konfrontaci s jednáním ostatních lze nazývat komunikací. V tomto duchu je srozumitelná také Foucaultova osobní společenská angažovanost a stává se kompatibilní s jeho myšlením. V červnu 1984 (ve stejném měsíci, kdy Foucault umírá) vychází text konfrontující světové vlády v otázce lidských práv. Své vyjádření začíná Foucault větou: „*We are just private individuals here, with no other grounds for speaking, or for speaking together, than a certain shared difficulty in enduring what is taking*

⁴⁵ MATUŠTÍK, Martin Joseph. Neklid doby: filosofické eseje o radikálním [i.e. radikálním] zlu a jiných úzkostech dneška. Praha: Filosofia, 2006, s. 27.

⁴⁶ GARDINER, Michael. Foucault, ethics and dialogue. In: History of Human Sciences, vol. 9, 1996, s. 29.

⁴⁷ DREYFUS, Hubert L., Paul RABINOW a Michel FOUCAULT. *Michel Foucault: za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. 24.

⁴⁸ FOUCAULT, Michel. Myšlení vnějšku. s. 242.

⁴⁹ DREYFUS, Hubert L., Paul RABINOW a Michel FOUCAULT. *Michel Foucault: za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. s. 329.

⁵⁰ FALZON, Christopher, Timothy O'LEARY a Jana SAWICKI. A companion to Foucault. s. 287.

place.⁵¹ V následujících řádcích dodává, že právo na politické stanovisko v dané otázce vyplývá z toho, že oni (jakožto pisatelé) nejsou nikým voleni, že nejsou povoláni, ale přesto promlouvají. A to je základní pilíř Foucaultovy etiky chápáné ve smyslu komunikace. Člověk, který vstupuje do sféry moci ovlivňující jednání mnohých nikoliv z pozice mechanismů moci, ale z na první pohled slabšího, až marginálního faktu vlastního lidství, ve kterém sdílí starost o dění kolem sebe a o druhé.

V kontextu našeho tématu se tedy zdá možné a výhodné uchýlit se k tomuto náhledu a přijmout Foucaultovu etiku jako (byť ne explicitně, ani primárně) intersubjektivní. Umožňuje nám to změna, která přichází s Foucaultovým etickým obratem, který znamenal zásadní revizi celé jeho dosavadní práce včetně pohledu na mezilidské vztahy. V souladu s výše řečeným považujeme za etické utváření sebe sama problematizaci a starost o vlastní svobodné jednání, jehož jsme subjektem. V jeho rámci existuje sekundární intersubjektivní sféra mocenských vztahů, v nichž mohu vládnout nad druhými resp. být ovládán bez dominance. To je však možné pouze v případě, kdy pro mě i pro můj protějšek platí, že nezávisle na sobě jsme eticky, tj. pečujeme o sebe v kontextu svého svobodného jednání. Taková definice otevírá možnost rozumění péče o sebe a vztahu k druhým v kontextu divadla jako komunikace.

3.2. Skutečnost recipovaná a interpretovaná

Pokládáme-li si otázku po časoprostorové skutečnosti mezi divadlem jako komunikací a foucaultovským sebeutvářením, je třeba se zabývat na jedné straně divadelní situací jako výpovědí o lidech v situaci mimo situaci samotnou, na straně druhé světem, v němž se tkaniva ustavující člověka jako subjekt vědění a subjekt jednání s ostatními ohýbají takovým způsobem, že zbývá prázdný prostor, ve kterém přichází ke slovu etická péče o sebe. Zatímco divadlo je skutečné místo popírající umístění, osa etiky se objevuje zkušeností problematizace, kdy člověk nahlíží sebe sama jako subjekt své vlastní činnosti, kdy odstupuje od vlastního jednání a toto jednání problematizuje. Po představení obou forem skutečnosti je třeba pozastavit se nad pojmy recepce a interpretace.

3.2.1. Svět

Dříve než prozkoumáme divadelní situaci ve vztahu k její komunikační funkci, zaměříme se na primární situaci člověka ve světě ve foucaultovském smyslu. Svět je souborem vztahů. Řečeno s Foucaultem, „*nežijeme v prázdnu, jež by se zbarvovalo různými odstíny světla, žijeme uvnitř souboru vztahů, jež definují umístění, která nejsou redukovatelná jedno na druhé, a už vůbec není možné je na sebe vrstvit.*“⁵² Ačkoliv je Foucaultova práce historická, protože se opírá vždy o konkrétní situovanost ve světě a netouží po univerzalitě závěrů, stáčí se okolo tří neredukovatelných dimenzí – ontologií. Jak poznamenává Gilles Deleuze, tyto dimenze jako

⁵¹ CHOMSKY, Noam a Foucault, Michel. The Chomsky-Foucault Debate on human nature. New York: The New Press, 2006, s. 211.

⁵² FOUCAULT, Michel. Myšlení vnějšku. s. 75.

„podmínky se v dějinách nemění, avšak procházejí variacemi spolu s dějinami.“⁵³ Skrze ontologické dotazy po vědění, moci a subjektu se „já“ v konkrétním dějinném momentu formuje ve světě a skrze svět v odpovědích na otázky: co mohu vědět, co mohu dělat a co (nebo kdo) mohu být. Nejde zde tolik o odpověď ve smyslu intelektuálního výkonu, jako spíše o odpověď v rámci vlastního činu.

Jsou v zásadě dvě formy zasazení do světa rozdělující se na mezním způsobu zacházení s vlastním životem. Je to na jedné straně situace dominance, na straně druhé situace mocenských vztahů. Kde přichází dominance, ovládnutí, mizí moc, ztrácí se možnost rezistence, převrácení vztahu. Člověk ve světě dominance je zneschopněn do té míry, že mizí i možnost sebevraždy.⁵⁴ Dominance je prostředím vnějškové subjektivace, přetváření člověka v subjekt skrze nadvládu. Počátkem Foucaultových etických úvah je otázka po mocenských vztazích bez dominance. V rozhovoru *The Ethics of the Concern for Self as a Practice of Freedom* zmiňuje Foucault, že etika se oproti hrubým technikám ovládnutí snaží položit základ individuální svobody a svobodné subjektivace v prostředí mocenských vztahů.⁵⁵

Mocenským vztahům nelze rozumět jako prostým protikladným silám. Naše bytí ve světě je změtí mnohohrstevnatých, často mimoběžných, či naopak prolínajících se strategií, které určují konkrétní časoprostorové zasazení nás samých. Teprve v takto konkrétní, historické oblasti lze mluvit o problematizaci, která je odpovědí na situaci mocenských vztahů, podobně jako je podřízenost odpovědí na zasazenost v prostředí dominance.

3.2.2. Divadelní situace

Ještě před popisem situace divadelní je třeba dotknout se situace skutečné, od níž se prvně zmíněná vždy odráží. Pojmeme situace rozumíme „určitý souhrn podmínek, jež v konkrétním čase a konkrétním prostoru určují stav fenoménu.“⁵⁶ Krom konkrétnosti patří k obecnější charakteristice situace, která již vystupuje k realitě každodenního života, také nejednoznačnost jejího vyústění. Souhrn podmínek situace, vlivu člověka na člověka, není jen soubojem jednoznačných stanovisek, které by se daly sečíst, či vynulovat v jednoznačný výsledek. Žádná z podmínek situace není a priori vítěznou. Spolu s Alicí Koubovou lze říci, že „existujeme a myslíme tak, že se k situaci sami stavíme ambivalentně, v síti názorových postojů, a smysl situace vyvstává ze vzájemné časově se odvíjející interakce těchto ambivalentních postojů.“⁵⁷ Jinak řečeno je tedy situace konkrétní časoprostorovou oblastí střetu různých mocenských strategií a její popis se zásadně neliší od toho, čemu rozumíme v rámci této práce u Foucaulta pojmem svět.

⁵³ DELEUZE, Gilles. Foucault. s. 164.

⁵⁴ FALZON, Christopher, Timothy O'LEARY a Jana SAWICKI. *A companion to Foucault*. s. 293.

⁵⁵ *Tamtéž*, s. 299.

⁵⁶ CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. s. 17.

⁵⁷ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. [Praha]: NAMU, 2019, s. 28.

Konkrétnost situace je bez pochyby princip, jež konstituuje svébytnost divadelního média, protože pojmáme-li situaci za základní stavební prvek divadla, říkáme tím zároveň, že za referenční jednotku nám slouží realita sama. Člověk se ve světě neobjevuje jinak, než v situaci.

Paradox divadelní situace spočívá v tom, že je na jedné straně referenční jednotkou vypovídající o lidech v situaci, na straně druhé je utvářena lidmi, kteří jsou jako divadelní aktéři sami v situaci. V divadelní situaci se spolu snoubí fakt, že „*každou situaci můžeme vnímat bezprostředně tak, že ji žijeme, nebo tak, že o ní získáváme informace.*“⁵⁸ Císařův přístup je v tomto ohledu nevybíravě antropocentrický, protože nejfundamentálnější kategorií, která zaručuje možnost, aby vznikla zpráva-situace, je pohyb materiálu hereckého komponentu. Sama divadelní situace pak „*za všech okolností a ve všech dobách, kdy se divadlo hrálo, vypovídá o lidech v určité situaci.*“⁵⁹

Skrze divadlo můžeme tedy pozorovat jistý záhyb skutečnosti, které rozumíme prostřednictvím situace. Umožňuje nám ji funkce diváka. Na jedné straně je tu divák reflektující divadelní situaci jakožto situaci originální (vidí člověka jednat určitým způsobem teď a tady), na straně druhé je tu divák vědom si znakovosti divadelní situace jakožto reflexe svého druhu, která odráží celistvost skutečné situace.

Tvrzení, že „*divadlo je komunikace o situaci člověka prostřednictvím situace člověka,*“⁶⁰ je svědectvím o fenoménu jednání, ve kterém člověk vědomě prostřednictvím vlastního bytí v situaci komunikuje to, co tuto samotnou situaci překračuje. Tato apriorní realita i znakovost divadelní situace však není (nemusí být) pouhou umělou referencí, kterou má pod kontrolou tvůrce vytvářející představení-tezi. Z hlediska foucaultovské metody archeologie je matérií výzkumu problematizace kmitající mezi diváckou a hereckou funkcí, která jen čeká na genealogickou problematizaci plynoucí z individuální reflexe sebe sama uvnitř této situace.

3.2.3. *Recepce jako interpretace*

Výše jsme přiblížili křehkost situace, v níž je zasazen člověk, nakolik je ve světě. V principu divadelního prostoru a způsobu přítomnosti jeho funkcí jsme se zaměřili uvnitř této heterotopie typ problematizace, který vyplývá z komunikační povahy divadla užívající ve své struktuře originálu (jako znaku) a zdvojující tedy způsob přístupu k reálné situaci. Nyní je třeba poukázat na způsob, jakým divadlo jakožto situace komunikuje.

„*Cílem scénického tvaru, (...) je sledovat, znázorňovat, předvádět, jak se svět (...) v rámci morfogeneze dynamicky a spontánně rodí, jak se sám ,vykládá‘, ,vyjadřuje se‘, ,promlouvá‘; ,hovoří vlastní řečí“*“⁶¹ Jan Císař vyslovuje tuto větu s myšlenkou, že každý jev je vyložení potenciálního archetypálního jádra, čili, že situace jevištní je přepisem situací skutečných. Divadlo vzniká reflexí. Všem divadelnímu ontologicky předchází recepce skutečnosti. Teprve vlastní situovanost člověka dává divadlu vzniknout, přičemž recepce reálné situace nevede

⁵⁸ CÍSAŘ, Jan. Člověk v situaci. s. 17.

⁵⁹ Tamtéž, s. 93.

⁶⁰ Tamtéž, s. 94.

⁶¹ Tamtéž, s. 149.

k její kopii v rámci divadelního jazyka, ale oživuje nové způsoby jejího znázornění, dává jí promlouvat na platformě nové reality. Ať už se v divadelním prostoru odehrává cokoli, od tradiční činohry, po avantgardní experiment, je-li naplněna funkce diváctví (a herectví), stává se divák svědkem (součástí) interpretace na základě recepce skutečnosti, která žije svým vlastním životem.

Vedle pojmání divadla jako interpretace odvíjející se na způsob paralelní reality při počátečním střetu s realitou, lze podobným prismaem nahlížet foucaultovskou subjektivaci (ve smyslu péče o sebe). Na počátku veškeré možné etiky stojí u Foucaulta činnost. Teprve jakožto aktér mohu sám sebe rozpoznat jako subjekt své akce. A zde přichází ke slovu recepce. Jakmile si člověk začne rozumět jako subjektu vlastní činnosti, která umožňuje změnu, dochází také k problematizaci sebe sama ve vztahu k činnosti. Tím přichází ke slovu přetváření a reinterpretace mé vlastní pozice. Dochází k tomu, co Foucault nazývá praxí svobody.⁶² Díky této praxi se ocitáme v nové realitě nás samých ve světě. Praxe svobody stojí v opozici vůči dominanci, která se vyznačuje nemožností problematizace. Problematizace přitom nemusí vycházet a z hlediska lidské subjektivace ani nevychází čistě z oblasti vědění, ani moci, jde naopak o místa nedourčenosti, v nichž subjekt objevuje svou svobodu. Deleuze hovoří o tom, že život se obrací proti systému, který ho chtěl kontrolovat (svoboda proti dominanci). K této opozici dochází ve chvíli, kdy se dominance chápe života jako svého objektu. V prostoru, který systém není sto podrobit kontrole člověk problematizuje svou činnost, skrze niž si potom (jako její subjekt) rozumí. Pokud nám pojem nadčlověka říká, že „v člověku je třeba osvobodovat život, protože člověk je způsob věznění člověka“,⁶³ znamená to, že je třeba se opírat o oblast svobody, díky níž není subjekt redukovatelný pouze na explikovatelnou, či vyžadovatelnou rovinu typu „toto je člověk“. Příliš snadné rozpoznání a kategorizace jsou techniky vlastní formám nutnosti a dominance. Naše recepce je problematizací skutečnosti v níž jsme. Jako taková je z hlediska vnějšku sama patrná a aktivně tak proměňuje naši skutečnost. Skrze recepci interpretujeme skutečnost a dáváme jí novou tvář. Tímto způsobem život uniká z pole dominance do oblasti mocenských vztahů.

3.3. Sebeutváření na principu hry

Dosud jsme tematizovali novou skutečnost, která vstupuje do reality jednou z pozice divadelní, podruhé skrze péči o sebe sama a zabývali jsme se podmínkami a principy za nichž k takovému bobtnání skutečnosti dochází. V tuto chvíli se zaměříme na samotný akt vzniku nové skutečnosti, ke kterému budeme přistupovat skrze pojem hry. Půjde o to nahlížet hru zevnitř. Nehledat účelnost hry mimo ji samotnou, ale rozkrýt její funkci zevnitř samotného hraní. Opírat se v tomto bodě budeme o linii úvah o hře, kterou zastupuje Johan Huizinga a v našem kontextu rozvíjí Alice Koubová.

Jde tedy o to usouvztažnit v první fázi divadlo a hru, přičemž se ukáže možnost chápat hereckou a diváckou funkci jako specifickou formu hry člověka, následně hru a péči o sebe,

⁶² FOUCAULT, Michel, *Ethics: Subjectivity and Truth*. s. 283.

⁶³ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. s. 131.

kteřá zdůrazní možnost nahlížení etického sebevztahu skrze principy hry, v závěru naznačíme roli askeze jako zásadního pojítka mezi hrou, divadlem a péčí o sebe.

3.3.1. Divadelní jednání a hra

*„Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím ‚jiného bytí‘, než je ‚všední život‘,“*⁶⁴ říká v jedné z definic hry ve své proslulé knize *Homo ludens* nizozemský kulturní historik Johan Huizinga. V podobném duchu hovoří Eugen Fink, kterého v kontextu vlastních úvah o hře cituje Jan Císař. V jeho případě je akcentován motiv vědomí jiného bytí, než je všední život. Ve hře si podle Finka ze všedního života vyhráváme novou, „imaginární dimenzi“, která není skutečná, a přesto není pouhé nic. V návaznosti na to vnímá Císař hru jako organické spojení skutečného a neskutečného.⁶⁵ Už v tomto názoru se jasně ukazuje, jak si je hra blízka s divadelním jednáním. Pokud jsme o situaci mluvili jako o základním prvku divadla a pokud jsme současně řekli, že skutečnost se uvnitř divadla stává znakem odkazujícím mimo sebe sama, jsme v divadle svědky komplexního propletení skutečnosti a neskutečnosti v analogickém smyslu, o jakém mluvíme v případě hry. V dříve přijaté dichotomii možných funkcí, které na sebe bere účastník divadelního jednání (divák, herec), můžeme mluvit o dvou rolích pro hráče účastníci se hry zvané divadlo.⁶⁶

Jakým způsobem stojí ono jiné bytí ve vztahu k obyčejnému životu? Statut obyčejného života můžeme určit jako ontologicky primární, protože hra vždy vychází ze skutečnosti. *„Hra (...) se neodtrhává od svého zdroje, skutečnosti, ale zhuťňuje ji a vrství v rámci pole omezeného časem, prostorem a pravidly. Toto zhuťnění se děje expresí, aktivitou hry, jako gesto, díky kterému se to, jak skutečnost pro nás existuje, stává viditelným.“*⁶⁷ Otázkou však zůstává, do jaké míry je hra nutná, resp. do jaké míry je jen volnočasovou aktivitou, kterou můžeme pohledem zevnějšku charakterizovat jako plod napodobovacího instinktu, metodu učení, vybití přebytečné energie apod. Jak bylo naznačeno výše, v našem kontextu dává smysl nahlížet hru přímo ze středu hraní a nehledat její účely mimo svět hry. Jakožto hrající stojí člověk v distanci k obyčejnému životu, protože veškeré účely skutečnosti převyšuje účel hry. Bylo by totiž chybou vnímat hru jako protiklad vážnosti. *„V samotném pojmu hra lze nejlépe pochopit jednotu a neoddělitelnost víry a nevíry, spojení posvátné vážnosti s licoměrností a žertem.“*⁶⁸ Hra je labilní a hrozí jí dvojitý extrém, za prvé taková míra pobláznění, která zamění hraní s obyčejným životem a vede tak k jejímu zániku, za druhé naprosté vystřízlivění, kdy je hra „zkažena“ a končí. Zásadní úlohu zde opět hraje pojem svobody. Pobláznění přestává být svobodné, když už z něj nevede cesta zpět, vystřízlivění naopak má v sobě princip svobody,

⁶⁴ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 2000, s. 46.

⁶⁵ CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. s. 122.

⁶⁶ Vyhýbáme se zde kategorizaci různých způsobů divadelní produkce a jejich hraničních forem jako by mohla být performance bez diváků (kde diváckou funkci obstarává samotný performer), nebo divadlo jako výstava (kde je herecká funkce potlačena a možnost divadelního chápání má svůj střed pouze ve funkci divácké).

⁶⁷ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. s. 49.

⁶⁸ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. s. 29.

protože dává hře mantinely. Hra nemůže a nemá probíhat v plné oblasti obyčejného života, je vždy ohraničena pravidly, která mají ve své kompetenci určení času, prostoru a kauzální funkce hry. Vyloučení z pravidel vede k jejímu konci, kdy hráč vstupuje zpět do obyčejného života, nebo do jeho patologické obdoby, kterou si „vyhrál“ a z níž nebyl s to v pravý čas ustoupit. Takto docházíme ve vztahu hraní a obyčejného života k závěru, že hra je „*samoučelná sekundární neužitečnost, která se právě jako taková stává primární kategorií života*.“⁶⁹ Ano, divadlo (stejně jako hra) je volnočasová aktivita, která ale právě díky této své ne-nutnosti otevírá cestu naší svobodě. Díky bezpodmínečně závazným pravidlům a účelům hry, které stojí mimo oblast obyčejného života, získává člověk odstup od účelů a funkcí skutečnosti, v níž je zakotven.

Jakou úlohu má v takto vyložené povaze hry divadlo? Naše dosavadní analýza divadelní události jako komunikace o situaci člověka prostřednictvím situace vede k tomu chápat divadlo jako intersubjektivní, proto je třeba rozumět mu jako hře společenské a nikoliv individuální. Společenská hra „*vyvolává v životě společenské skupiny, které se rády obklopují tajemstvím nebo které se vymaňují z obyčejného světa*“⁷⁰. V divadle se setkáváme tak, že z obyčejného života vystupuje člověk, který svým vystoupením modifikuje pravidla obyčejného života a nabízí skrze svou reinterpretaci skutečnosti nový pohled. Pokud v tuto chvíli jiný člověk nahlédne způsob (pravidlo) světa hry, kterou „vyhrává“ první člověk, jsme svědky divadelní události. „*Hrajeme si a víme, že si hrajeme, tedy jsme něčím víc než jen rozumnými bytostmi, neboť hra je nerozumná*.“⁷¹ Není nutné hrát divadlo, není nutné recipovat a interpretovat obyčejný život, ale právě díky této pouhé možnosti, této druhotnosti, o níž je třeba bojovat, jinak může snadno sklouznout do oblasti nutnosti a dominance, zůstává každý hráč nedefinovatelný a nezotročitelný.

3.3.2. Hra a etika

„*Prostřednictvím jakých her pravdy se člověk dostává k myšlení svého vlastního bytí, když se pokládá za bytost, která mluví, žije a pracuje, když sám sebe soudí a trestá jako zločince?*“⁷² Prostřednictvím jakých her pravdy a nepravdy se bytí ustavuje jako zkušenost? Pokládáme si vlastně dvojí otázku. Za prvé jaký způsob her pravdy dostává člověka k myšlení sebe sama jako subjektu svého jednání, za druhé jakých forem může na sebe tento způsob her pravdy nabírat. Předpokládáme, že pojem hry nebyl v tomto kontextu zvolen ledabyly jen pro účel zdůraznění podružnosti či lability „her pravdy“. Naopak se zdá, že herní princip má zásadní význam pro lidskou etiku. Pro odpovědi na výše zmíněné otázky (po myšlení sebe sama a způsobech takového myšlení) se musíme vrátit k již dříve zmíněnému dělení morálky na oblast kodexů a forem subjektivace, které vystavíme principům hry.

Ačkoliv na počátku etiky stojí neproblematizovaná činnost, první krok nastává se svobodou. Svoboda je počátkem etiky. Rozumět si jako subjektu určitého jednání můžeme, pouze je-li

⁶⁹ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. s. 56.

⁷⁰ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. s. 20.

⁷¹ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. s. 11.

⁷² FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality II*. Praha: Hermann a synové, 2003, s. 13.

svobodné. Tak zní také základní požadavek pro možnost hry, protože hra je především dobrovolná činnost. Díky pouhé potencialitě určité činnosti, kdy si na nás s ohledem na ni nečiní nárok nic vnějšího, můžeme sami sebe rozpoznat jako její subjekty. Frapantně řečeno, rozpoznáváme sami sebe jako subjekty hry. V kontextu svobodné činnosti jsme hráči, jejichž polem (tj. časovými a prostorovými hranicemi) se stává určité odvětví lidského konání, stojící mimo sféru dominance. Byť by zbytek naší životní aktivity byl hluboce rozstrukturován a ovládnut, sebemenší svobodná činnost nám dává nejen možnost porozumět si, pečovat o sebe, ale skrze to pro nás získává stěžejní důležitost oproti činnostem ostatním. Podobně uvnitř hry jsme uneseni a původně sekundární nepotřebnost získává po dobu hraní statut výsadní důležitosti. Pokud jsme se rozpoznali jako subjekty svobodné činnosti, znamená to, že jsme nahlédli její kodexovou povahu. Jsme si vědomi zákonitostí, v nichž daná činnost probíhá, zároveň se nám ale otevírá široké pole způsobů subjektivace, skrze něž můžeme ke kodexu přistoupit. Jinak řečeno jsme nahlédli pravidla hry, kterou beztak hrajeme, ale právě díky tomu jsme získali možnost různými a novými způsoby se k těmto pravidlům vztahovat. Nejprve jsme tedy skrze svobodu spatřili oblast, v níž hra probíhá, porozuměli jsme si jako subjektu této hry a nahlédli pravidla jejího fungování. Pro větší konkrétnost můžeme využít Foucaultova příkladu. Antický Řek uplatňoval svobodu ve vztahu ke svému tělu v otázce zdraví, tím si rozuměl jako subjektu vlastního zdraví, jinými slovy nahlédl pravidla hry tělesného života a smrti a následně zvolil formu, již se k těmto pravidlům vztahoval.⁷³

Tím se dostáváme k druhé vrstvě „her pravdy“, k metodám přístupu k sobě samému, resp. k pravidlům své svobodné činnosti. Formy subjektivace skrze přístup ke kodexu můžeme nazvat strategiemi hry. Takových strategií může být nepřeberné množství a krystalizují okolo možností určení etické podstaty, způsobu podrobení, podob etického úsilí a teleologie mravního subjektu. Jednotlivé nuance přístupu ke stránce kodexu v rámci svobodného jednání zde rozvíjet nebudeme, je však třeba upozornit na to, že volba formy naší subjektivace hraje zásadní roli v tom, jak chápeme sami sebe. Jinak řečeno, to jakým způsobem hraju hru svého svobodného jednání, jak rozehrávám hru pravdy a nepravdy, má primární vliv na to, jako kdo se utvářím, jako o koho o sebe pečuji.

Kde stojí „hry pravdy“ v kontextu obecných forem hry? Stavět rovnítko mezi způsoby lidské subjektivace a veškeré hraní her by pozbývalo smysl. Stěží si lze představit, že by se např. hraním deskových her docházelo k péči o sebe. Na druhou stranu principiální podobnosti jsou více než nápadné. Sebeutváření je stejně jako hra činností svobodnou mající své hranice a především účel samo v sobě. Alice Koubová v návaznosti na Chouraquiho interpretaci Fridricha Nietzscheho hovoří o tom, že hra stojí mimo dobro a zlo, ale přesto (či právě proto) je původní sférou prožívání lidské vážnosti.⁷⁴ Takové tvrzení přiléhavě koreluje s foucaultovskou myšlenkou, že etika a osa subjektu se vyjevuje v oblasti svobody. S tímto vědomím by se dalo říci, že každá hra sice není subjektotvorná, na druhé straně v principu hraní (pojícího vážnost a nevážnost) je ukryta potencialita problematizace sebe sama, která je jedinou cestou k etice a péči o sebe.

⁷³ FOUCAULT, Michel. Dějiny sexuality II. s. 34.

⁷⁴ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. s. 52.

3.3.3. Askeze jako cesta k sobě

Askezi rozumíme svobodné omezení sebe sama, vědomé rýsování hranic, které nemusely vzniknout, záměrné potlačení něčeho, co nás nikdo nenutil potlačit. Zároveň je askeze cvičením, skrze které docházíme ke změně. A právě v takové události se odráží společná zkušenost hry, divadla a etiky.

Arnold I. Davidson ve svém článku *Ethics as Ascetics* označuje za jeden z nejsilnějších a zároveň nejprovokativnějších směrů Foucaultova pozdního myšlení názor, že filosofie je duchovní cvičení, ve kterém člověk podrobuje sám sebe změnám a zkouškám, aby mohl myslet jinak. Jde v podstatě o chápání filosofie nikoliv jako disciplíny, či metody poznání, ale způsobu života, skrze který můžeme docházet k jeho různým stylům.⁷⁵ Filosofie (která má takto zásadní etický význam) je duchovní askezi, která na poli myšlení sebe sama záměrně ohýbá a rozbíjí zaběhlé řády vlastního sebeporozumění, aby nám umožnila myslet sami sebe jiným, novým způsobem, otevírá nám pole různých možných stylů rozumění svému já. Pokusme se nyní shrnout cestu péče o sebe. Na počátku stojí dosud nespecifikovaná, neproblematizovaná lidská činnost, která se následně díky absenci vnějšího tlaku a dominance stává oblastí svobody a člověk se skrze ni rozpoznává jako její subjekt. V tuto chvíli myslíme sami sebe jako subjekty své svobodné činnosti a skrze toto myšlení se přetváříme. Funkcí filosofie je právě toto myšlení sebe sama, které pracuje proti ohrožující dominanci a zabezpečuje svobodnou sféru různých stylů života, a to askezi coby tréninkem zprostředkujícím možnost myslet (sám sebe) jinak.

Protože jsme výše načrtli způsob, kterým lze divadlo chápat jako formu hry, není ve vztahu k nim třeba rozvíjet pojem askeze odděleně. Pohyb askeze, který na sobě dobrovolně provádí člověk zabývající se hrou je omezení časem, prostorem a pravidly. V případě divadla jde o určení doby představení, prostoru jeviště-hlediště a přijetí divácké resp. herecké funkce. Důsledky tohoto dobrovolného omezení plynou z toho, že hráč v prostoru hry expresivně zhutňuje svůj postoj k obyčejnému světu prostřednictvím nových pravidel, a zároveň je schopen tuto zhutněnou expresi přijímat a reagovat na ni. Znamená to, že jak funkce herecká, tak i divácká má z hlediska askeze podobnou úlohu. Skrze vlastní omezení stavím na obyčejném životě komunikační konstrukci, skrze niž mohu novými formami vyjadřovat recipované prvky obyčejného života. Divadlo nabízí výjimečný stav takové komunikace. Protože její omezení se liší od obyčejného života jen formálně, bere takřikající celé bloky časoprostorové skutečnosti obyčejného života a transformuje jejich životnost prostřednictvím vlastního prostorovočasového určení.

Cvičení, asketismus a hravost k sobě mají velmi blízko, jejich pojítkem je skloubení vážnosti, nevážnosti a svobody. V krátkosti lze říci, že jak hra a divadlo, tak i foucaultovskou péči o sebe pohání svobodné jednání, kterému je námi připsána výsadní důležitost a skrze nějž si rozumíme. Pokud bychom měli usouvztažnit hru, divadlo a péči o sebe, řekneme, že hra je princip, skrze který vystupujeme z dominance a dostáváme se k možnosti péče o sebe, a

⁷⁵ GUTTING, Gary. The Cambridge Companion to Foucault. s. 131.

zároveň je hra principem, díky kterému usouvztažňujeme svou péči o sebe s ostatními skrze divadlo jako setkání.

4. Absolutní prchavost ducha hudby

V tomto oddílu nepůjde v žádném případě o přijetí nových systémů myšlení (Friedricha Nietzscheho a Ivana Vyskočila), které bychom se snažili konfrontovat s předchozími částmi. Cesta, kterou jsme prošli, znamenala revizi Císařova myšlení o divadle ve prospěch současných tendencí české teatrologie a zdůraznění a rozvinutí Foucaultova myšlení ohledně druhých a intersubjektivit. V nahlédnutí primárně komunikačního charakteru divadla jsme pak v jeho středu objevili principy péče o sebe na pozadí askeze a hry. Naše nynější cesta vede za hranice Foucaultovy etiky i Císařova divadla jako komunikace. Naší intencí je zastavit se znovu nad pojmy tvorby a subjektu, přičemž rozvineme dosavadní pozice skrze divadelní filosofování raných textů Friedricha Nietzscheho a filosofující divadlo (nedivadlo) Ivana Vyskočila.

Ideově se rozvinutí bude týkat primárně přijmutí Vyskočilovy praxe dialogického jednání jako nulového bodu divadla (v kontextu jeho komunikační povahy), ve kterém se skrze Stanislavského „veřejnou samotu“ v jednom člověku pojí herecká a divácká funkce. Nietzscheho přínosem bude rozvinutí principů estetiky existence ve smyslu chápání umění jako nejvážnější a vlastní činnosti lidského života.

4.1. Tvoření skutečnosti neuchopitelností skutečnosti

Co je realita lidské činnosti z hlediska péče o sebe? Jak uchopit aktivní pohled svobodně jednajícího subjektu? Pokud se zeptáme, co je třeba poznat, abychom dospěli k svobodnému jednání, foucaultovská odpověď by zněla: je třeba poznat, že jedním a mohu jednat jinak. Toto poznání následně znamená transformaci našeho přístupu k dané činnosti, resp. transformaci jednání, skrze kterou měníme sami sebe. Ale naše recepce skutečnosti nesestává pouze z vědomí naší osobní činnosti. Chápeme-li se jako subjekty stravování, není naší skutečností jen akt vkládání pokrmu do úst, svou úlohu zde rázem hraje typ potravy, způsob jejího získávání či důsledky, které pro nás z určitých způsobů stravování plynou. Podobně se subjekt sexuality zdaleka nezaobírá jen sexuálním aktem, ale chápe se širších souvislostí vlastní sexuality, uvědomuje si sám sebe ve světě jako žádostivce. Rozumět si jako subjektu své svobodné činnosti neznamena rozostření vjemů všech ostatních činností, jde spíše o zorný úhel, pod kterým nahlížíme skutečnost, pod kterým jí a sobě rozumíme, a skrze kterou svým jednáním uvnitř ní sami sebe utváříme. Etika je tedy otázkou epistemologie, ne však v tom smyslu, že by větší míra poznání znamenala vyšší úroveň etiky, ale spíše tím, že naše fragmentární rozumění skutečnosti a nás samých uvnitř ní je hnací silou jednání jako nositele proměny. Řečeno s Nietzschem „*Dokonalé poznání je (...) nemožné, a právě proto je možné jednání. Poznání je šroub bez konce: v každém bodu, do něž je vsazeno, začíná nekonečno.*“⁷⁶ Právě proto, že rozpoznávám sám sebe jako subjekt svobodné činnosti, spatřuji také nedefinitivnost sebe sama v kontextu dané činnosti, a potažmo nedefinitivnost celé své skutečnosti. Vědomí fragmentárního zachycení skutečnosti, jehož plodem je sebekonstituční jednání, má povahu dialogu, protože svým jednáním odpovídám na současný stav. Aktivně

⁷⁶ NIETZSCHE, Friedrich. Rané texty o hudbě a řeči. Praha: OIKOYMENH, 2010, s. 136.

vstupuji do skutečnosti, jejíž povaha plyne z mé částečné představy o ní a o sobě v ní, přičemž tímto vstupem opět proměňuji konstalaci, v níž se ocitám, i sebe sama uvnitř ní. Tak vypadá pohyb, jímž jako o sebe pečující subjekt nahlížím svět skrze vlastní jednání.

Výše jsme řekli, že divadlo je komunikací, která využívá (na rozdíl od jiných uměleckých odvětví) originální skutečnosti jako svého vlastního materiálu. Jinými slovy neexistuje věc, člověk, vztah, okolnost, kterou by nebylo možné v její skutečnosti vzít a přesadit ji do znakové řeči divadla. Také jsme zmínili, že divadelnost vždy vychází ze skutečnosti a že není zcela odcizeným paralelním vesmírem. Aby mohla vzniknout hra s naplněním divácké i herecké funkce, musí tu být nejprve člověk, který v sobě nese možnost obou dvou funkcí, který jedná a který na své jednání reflektuje. Člověk, který stojí v dialogu se sebou. O takovém dialogu hovoří Ivan Vyskočil jako o „samohře“, která je jediným příkladem spontánní a funkční dramatické hry dospělých.⁷⁷ Ta stojí v základu dialogického jednání a může být uměle vytvářena prostřednictvím „veřejné samoty“. Jednání v rámci „veřejné samoty“ má několik funkcí: *„Denaturizuje, formalizuje situaci jakožto situaci hry. Situaci, kterou člověk jako takovou prožívá, ve které ,to‘ s ním – nebo jemu – začíná hrát. Člověk se dostává do stavu disponovaného ,zdvojení‘. Nejenže konkrétně, soustředěně jedná jako ,aktér‘, ale v určitém momentu toto své jednání začne sledovat a interpretovat jako ,divák‘. To obvykle bývá ta chvíle, kdy dostane nápad, impuls, ,sdělení‘, tedy ,to‘, co s ním začíná hrát.“*⁷⁸ V tomto momentě přichází do hry „veřejnost“ samoty. Aktér/divák je natolik soustředěn na vlastní zasazení v situaci, na které současně reflektuje, že moment nápadu, impulsu, či sdělení je vlastně reinterpetací vlastní situace, je srozumitelnou výpovědí, komunikací, kterou provádí člověk sám na sobě a skrze ni komunikuje s přihlížejícími svůj stav, který se samou komunikací rázem proměňuje. Jinými slovy umožňuje druhým, aby problematizovali jeho problematizaci sebe sama.

Nulovým bodem etiky i divadla je svobodné jednání. Na toto jednání člověk reflektuje a problematizuje ho, čili sám přechází z funkce aktéra do funkce divácké, resp. rozumí si jako subjektu svého jednání. Tento pohyb implikuje tvorbu resp. péči o sebe. Problematizace této problematizace znamená pohled z třetího místa, z jakéhosi metadiváctví „veřejnosti“, které je svědkem nové konstalace reality, resp. nového rozvržení mocenských vztahů ve vztahu k člověku aktérovi/divákovi. „Veřejná samota“ je situací, v níž se nachází jednající subjekt, jehož jednání není normalizované z hlediska vědění (neplatí zde nutná pravidla), ani moci (chybí zde autorita, vzhledem ke které mohou své jednání posuzovat) a jedinou instancí jsem já, jakožto o sebe pečující divák sebe sama. To že stojím ve vztahu, v dialogu k sobě (že sám sebe problematizuji) neznamena ale, že nejsem vzhledem k vnějšku patrný. Naopak jedinečností a nekonvenčností svého činu stojícího mimo sféru vědění i moci zpětně zasahují do světa jakožto individuum a proměňují tak skutečnost, do níž jsem prve vstoupil.

4.2. Subjekt vypadávající ze situace

⁷⁷ VYSKOČIL, Ivan. Nedivadlo Ivana Vyskočila. Druhé, rozšířené vydání. Praha: Brkola, 2016, s. 277.

⁷⁸ Tamtéž, s. 291.

Prostupování divácké a herecké funkce, reflexe a interpretace, promluvy a naslouchání, vnitřku a vnějšku, je pohyb konstituující a dekonstruující subjekt. Mluvit o člověku v situaci má svůj význam ve chvíli, kdy nedochází k problematizaci, kdy je originál naší skutečnosti pouze v rovině aktéra, kdy jedním a nesdílují, nebo když z druhé strany vládne pohled „veřejnosti“, který pozoruje, ale nejedná. *„Kdo toto nezažil, kdo nebyl nucen dívat se a v stejný čas toužit po překonání tohoto dívání, pochopí jen stěží, jak určitě a jasně existují tyto oba procesy při vnímání tragického mýtu a jak jsou v té své souběžnosti a koordinaci pocíťovány.“*⁷⁹ Tragický mýtus, stejně jako umění vůbec má za cíl spojení dvou principů, které hovoří každým jazykem druhého.⁸⁰ Apollinský říká: jsem toto, dionýský: dějeme se takto. Apollinský je individualizační, pevný, srozumitelný a obrazný, zatímco dionýský pojímá individua v jednotu, je procesuální, náznakový a hudební. Člověk v situaci je apollinský obraz, je to zmrazený originál člověka ve světě, ve strukturách vědění a moci, je tím, co nabízí divácká funkce ve smyslu neměnnosti. Princip dionýský je naopak nezobrazitelnou silou, která problematizuje, pojímá všechny individuální situace jako pouze možné a rozevírá z hlediska divácké funkce sféru veškerých možností. Akt svobodného jednání, které komunikuje, může vzniknout ve chvíli, kdy dionýský princip bezbřehé možnosti bere na sebe pevnou podobu svobodného subjektu stojícího v situaci, kdy apollinský princip skrze vlastní neměnnou obraznost odkazuje k neustálé nezachytitelnosti člověka. Při tom všem je třeba mít stále na mysli, že *„nejvyšší patos opravdu může být jen estetickou hrou.“*⁸¹ Z hlediska skutečnosti je nové umělecké gesto vždy hrou, protože nerespektuje, či přímo zanedbává, zákonitosti skutečnosti v podobě rozvržení mocenských vztahů a vědění a na jejich místo staví svá vlastní pravidla.

Toto pojetí nám umožnilo propojit a usouvztažnit individuální charakter péče o sebe jako uměleckého aktu s mezilidskou rovinou divadla jako formy komunikace. Říká nám tolik, že veškeré svobodné jednání člověka má sice charakter vnitřní, protože se subjekt stará o sebe sama, ale přesto právě skrze tuto niternost ve formě uměleckého apollinsko-dionýského gesta proměňuje vnějšek a ustavuje změněnou kontinuitu reality. Dále se ukazuje, že nepředstírající divadelní jednání plynoucí z „veřejné samoty“ je odrazem této hry svobodného jednání, a tudíž je primárním komunikačním principem lidské péče o sebe.

⁷⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus. Vyd. 4., Ve Vyšehradu 2. Přeložil Otokar FISCHER. Praha: Vyšehrad, 2014. Krystal (Vyšehrad), s. 203.

⁸⁰ Tamtéž, s. 186-7.

⁸¹ Tamtéž, s. 191.

5. Závěr

Prošli jsme cestou od analýzy Foucaultových úvah z období etického obratu a Císařova pojetí divadla jako primárního způsobu komunikace, přes jejich usouvztažnění na principech rozumění struktury vnitřku a vnějšku resp. jeviště a hlediště a jednání jako péče o sebe resp. naplnění divácké a herecké funkce (skrze pojmy askeze a hry), až po rozvinutí úvah o jednání a subjektu v pevném semknutí divadla a péče o sebe skrze myšlení Friedricha Nietzscheho a Ivana Vyskočila.

Nejprve jsme představili pozdní myšlení Michela Foucaulta, naznačili jsme jeho cestu od rozkrývání osy vědění přes moc až po subjekt. Naznačili jsme principy fungování nástrojů archeologie a genealogie i jejich význam pro zkoumání subjektu v podobě problematizace dějinných problematizací. Zmínili jsme také Foucaultovo netradiční chápání etiky jako vztahu k sobě samému a dotkli jsme se i dělení morálky na oblast kodexů a forem subjektivace, skrze něž se ustavuje subjekt. V závěru jsme rozvinuli Foucaultovo chápání estetiky existence a naznačili, proč zdánlivý rozpor mezi nabádáním k neustálé problematizaci svého jednání a jednoznačnou preferencí estetiky existence (jako jednoho z možných stylů péče o sebe) není nutné chápat jako protimluv, ale jako kompatibilní názory vycházející z různých pozic vyslovení. Zatímco apel na potřebu problematizace plyne z jejího vztahu k svobodě a k možnosti péče o sebe, preference estetiky existence je již její konkrétní formou.

Následně jsme představili myšlení Jana Císaře o divadle jako filosoficko-teatrologický dialog s teatrologickou tradicí, přičemž jsme divadlo ukázali jako primární způsob komunikace o situaci člověka prostřednictvím situace člověka, a to proto, že jako svůj materiál využívá originály, které přesazuje ze skutečnosti do skutečnosti divadelní a vytváří tak jednotu znaku a originálu. V souladu s určitými náznaky, které se objevují v pozdějších pracích jsme pak revidovali jeho pojetí divadla jako komunikaci s divákem tím, že jsme za divadlo označili komunikační systém mezi divákem a hercem, které vnímáme jako funkce divadelního systému. Ukázali jsme, že komunikační ráz divadla plyne jednak ze struktury prostoru na jeviště a hlediště a jednak smlouvenou hrou účastníků, kteří přijímají role herce a diváka. Herec tvoří tak, že „vyhrává“ novou dimenzi, podél níž dává najevo svůj vztah ke skutečnosti, divák nahlíží divadlo pohybem mezi skutečností a umělostí. Naznačili jsme také, že zásadním přínosem amatérismu je plné zapálení pro hru, které nemíří mimo ni (např. do oblasti zisku).

Dále jsme se zabývali otázkami situace subjektu a jeho jednáním, přičemž jsme odděleně sledovali způsob, jakým subjekt dochází k péči o sebe a divadelní událost ke komunikačnímu sdílení, přičemž se jako zásadní problém přiblížení Foucaultových etických analýz a komunikační povahy divadla ukázal individuální charakter prvního v protikladu ke společenskému druhému. Byť je důraz kladený Foucaultem na osobní péči o sebe jednoznačný, v kontextu jeho vlastní společenské angažovanosti se nám podařilo odhalit interpretaci, z níž plyne, že individuální péče o sebe je sice ontologicky primární, nicméně implikuje jednání, které nikdy nestojí mimo sféru mocenských vztahů a paradoxně tak plodí etické formy starosti o druhé, které v konfrontaci s jednáním ostatních lze nazývat komunikací. Následně jsme se zabývali pojmem světa, který se ve foucaultovském přístupu vyjevil jako rozehrání os vědění, moci a subjektu v konkrétní dějinné situaci, v níž se subjekt nachází. Analogicky k pojmu světa

představil Císař situaci člověka, skrze kterou vzniká situace divadelní, přičemž bylo zdůrazněno, že k situaci máme přístup tak, že ji buď žijeme, nebo ji vnímáme. Ukázalo se, že divadlo vzniká bytím člověka v situaci, přičemž člověk vstupuje do „hry“ divadla, resp. aktivuje hereckou i diváckou funkci a nechává promluvit nové (divadelní) situaci, která kombinuje originalitu a znakovost. Principy péče o sebe nejsou vzniku divadelní zprávy vzdáleny. Na počátku stojím ve světě ve svém jednání, je-li mé jednání prosté vnější dominance, rozpoznávám se jako subjekt dané činnosti – reflektuji sebe, skrze tuto reflexi interpretuji a aktivně proměňuji skutečnost, z níž vycházím.

V následující části jsme se zabývali principy hry v divadelní komunikaci a v péči o sebe. Ukázalo se, že hra je stejně jako divadlo sekundární imaginární dimenze vycházející ze skutečnosti, která v sobě spojuje skutečné a neskutečné, přičemž diváckou a hereckou funkci lze pojímat jako role v rámci hry zvané divadlo. Divadelní setkání modifikuje pravidla skutečnosti, čímž skrze svou herní povahu nabízí reinterpetaci skutečnosti. Hry pravdy a nepravdy se ukázaly jednak v porozumění, díky němuž se chápeme jako subjekty dané činnosti, jednak ve způsobech, jakými o sebe můžeme pečovat. Dospěli jsme k závěru, že sebeutváření je stejně jako hra činností svobodnou, mající své hranice a především účel samo v sobě. Hru jsme vyložili jako potencialitu problematizace sebe sama (protože hra vychází ze skutečnosti, ale nárokuje si vlastní pravidla a větší vážnost). Problematizace je pak jedinou cestou k etice a péči o sebe.

Skrze pojem askeze jsme usouvztažnili počátek etiky s komunikační rovinou divadla. Na počátku stojí neproblematizovaná lidská činnost, kterou provádíme bez vnější dominance v oblasti vědění a moci. Tu člověk následně problematizuje a rozpoznává se jako její subjekt. Tehdy myslíme sami sebe jako subjekty své svobodné činnosti a skrze to se přetváříme. Filosofie je právě tímto myšlením sebe sama, které je současně jednáním zabezpečujícím svobodnou sféru různých stylů života, k čemuž dochází skrze askezi, která prostředkuje možnost myslet (sám sebe) jinak. Tímto dobrovolným sebeomezením (dobrovolným přijetím závazných pravidel jiné skutečnosti) přichází ke slovu divadelní sdílení. Hráč v prostoru divadla expresivně zhutňuje svůj postoj k obyčejnému světu prostřednictvím nových pravidel, a zároveň je schopen tuto zhutněnou expresi přijímat a reagovat na ni. Ukázalo se tedy, že skrze principy hry a askeze vystupujeme z dominance a dostáváme se k možnosti péče o sebe, a zároveň usouvztažňujeme sami sebe s ostatními skrze divadlo jako setkání.

Jelikož Foucaultovo a Císařovo myšlení neplyne přirozeně v celek teatrologicko-filosofické koncepce péče o sebe plodící komunikaci, načrtli jsme v závěrečné kapitole možné překročení jejich úvah za pomoci raných textů Friedricha Nietzscheho a koncepce dialogického jednání Ivana Vyskočila. Výsledkem bylo sjednocení péče o sebe v expresivním gestu, které provádím v dialogu se sebou samým, avšak za přítomnosti druhých. Pohyb sebevztahu se tedy ukázal jako princip lidské komunikace jednáním, které vzhledem k tomu, že plyne z nových pravidel, působí jako skutečnost i znak souběžně a umožňuje tak porozumění přesahující rámec individuálního činu skrze pozici „veřejnosti“.

Závěrem je třeba říci, že zde nastíněné úvahy o principech péče o sebe a komunikačním charakteru divadla dospěly ke dvěma mezním místům v koncepcích obou autorů. U Michela Foucaulta jde o nedostatečnou pozornost věnovanou vztahu k druhým v období jeho zájmu o

etiku. Tento nedostatek jsme se pokusili vyřešit konfrontací Foucaultova učení s praxí jeho jednání. Myšlení Jana Císaře se ukázalo být pevně zakotveno v české noeticko-strukturalistické tradici, která chápe divadlo jako to, co vidí divák. V souladu s jistými náznaky o povaze divadla jako setkání jsme diváka zasadili do středu divadelního dění a nahlíželi divadlo z něj samotného. Těmito kroky jsme vědomě překročili rámec obou koncepcí, abychom v závěrečné kapitole dospěli k možné syntéze péče o sebe a divadla jakožto komunikace.

6. Seznam informačních zdrojů

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*. Praha: Fra, 2015.
- CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání (v NAMU první). Praha: NAMU, 2016.
- CÍSAŘ, Jan. *Nástin metodiky amatérského herectví*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1982.
- CÍSAŘ, Jan a František ŠTĚPÁNEK. *Základy činoherní režie*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Vyd. 2. Praha: Herrmann a synové, 2003.
- DREYFUS, Hubert L., Paul RABINOW a Michel FOUCAULT. *Michel Foucault: za hranicemi strukturalismu a hermeneutiky*. Praha: Herrmann a synové, 2010.
- ETLÍK, Jaroslav: *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)*. Divadelní revue, 10, 1999, č.1.
- FALZON, Christopher, Timothy O'LEARY a Jana SAWICKI. *A companion to Foucault*. Malden Mass.: Wiley-Blackwell, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann a synové, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality II*. Praha: Hermann a synové, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Diskurs; Autor ; Genealogie : tři studie*. Praha: Svoboda, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Ethics: Subjectivity and Truth*. New York: The New Press, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann a synové, 2003.
- GARDINER, Michael. *Foucault, ethics and dialogue*. In: History of Human Sciences, vol. 9, 1996.
- GUTTING, Gary. *The Cambridge Companion to Foucault*. 2nd ed. New York: Cambridge University Press, 2006.
- HLADKÝ, Vojtěch. *Změnit sám sebe: duchovní cvičení Pierra Hadota, péče o sebe Michela Foucaulta a péče o duši Jana Patočky*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 2000.
- HULEC, Vladimír a Jan CÍSAŘ. *Dnes o všem pochybuji – velký rozhovor s prof. Janem Císařem*. Divadelní noviny [online]. [cit. 20.11.2020] Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/dnes-o-vsem-pochybuji-velky-rozhovor-s-prof-janem-cisarem>
- CHARVÁT, Martin. *Foucault a Deleuze: o těle, experimentu a etice*. Praha: Togga, 2018.
- CHOMSKY, Noam a Michel, FOUCAULT. *The Chomsky-Foucault Debate on human nature*. New York: The New Press, 2006.
- KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*. Praha: NAMU, 2019.
- MATUŠTÍK, Martin Joseph. *Neklid doby: filosofické eseje o radiálním zlu a jiných úzkostech dneška*. Praha: Filosofie, 2006
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Praha: Vyšehrad, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O životě a umění*. Praha: Přátelství, 1943.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Rané texty o hudbě a řeči*. Praha: OIKOYMENH, 2011.

- VYSKOČIL, Ivan. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2005.
- VYSKOČIL, Ivan. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: Brkola, 2016.
- VYSKOČILOVÁ, Eva, ed. *Dialogické jednání jako otevřená otázka: sborník z konference 13. a 14.11.1997*. Praha: Akademie múzických umění, 1997.
- ZÁVODSKÝ, Artur, ed. *Otázky divadla a filmu: Theatralia et cinematographica*. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970.
- ZICH, Otakar a Ivo, OSOLSOBĚ. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2.vyd. Praha: Panorama, 1986.